В. Н. Миславський

Історія Українського Кіно

1896–1930

факти і документи

Том 1

Монографія

Харків
«Дім Реклами»
2018

УДК 791.036 “1896/1930”
ББК 85.373(4УКР)
М 65

Видання здійснено за підтримки голови Харківської обласної ради Сергія Чернова та Міжнародного дитячого телевізійного фестивалю «Дитятко»

Рецензенти: Горпенко Володимир Григорович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої школи України;
Скуратівський Вадим Леонтійович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України

Миславський В. Н.
М 65 Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Х. : вид-во «Дім Реклами», 2018. 680 с. : 506 іл.

ISBN 978-966-2149-66-1
У монографії вперше у вітчизняному кінознавстві на основі розгляду широкого спектра маловідомих публікацій в українській та російській періодичній пресі та архівних матеріалів реконструюється становлення і функціонування кінофікації і кінопрокату на початку ХХ століття, а також модель структури і організації управління українським кінематографом у 1920-і роки. На базі історичних джерел встановлено елементи організаційної структури української кіногалузі, представлено характеристики і функції органу її управління (ВУФКУ), який забезпечив її стійкий і поступальний розвиток в умовах нової економічної політики. Виявлено систему чинників становлення кінематографії в Україні, на формування якої впливали соціально-економічні та політичні умови розвитку Російської імперії і УРСР. Розглянуто художні, тематичні та жанрові пошуки майстрів українського кіно, а також тенденції та пріоритети репертуарної політики в Україні в 1920-ті роки.

УДК 791.036 “1896/1930”
ББК 85.373(4УКР)

ISBN 978-966-2149-66-1

Вивчення минулого нашої країни та духовної спадщини українського народу дає можливість перегортати раніше не відомі нам сторінки історії, занурюватися у драматичні події, пізнавати забуті, але яскраві імена. На жаль, навіть у не дуже далекому від нас періоді – першій половині XX століття приховано справжні білі плями, які чекають своїх дослідників – істориків та культурологів.

Однією із мало вивчених тем в історії української культури минулого сторіччя залишається український кінематограф 1920-х років. У нашій державі у галузі національного кіномистецтва тієї доби, за виключенням геніальної постаті Олександра Довженка, імена обдарованих і оригінальних художників та діячів кіно залишалися майже не відомими широкій публіці.

У роки незалежності ця тема також залишалася поза увагою дослідників, хоча період становлення кінематографу – період експерименту, пошуку, коли закладалися підвалини подальшого розвитку цього популярного і нині виду мистецтва, цікавий не тільки фахівцям, а й людям вельми далеким від процесу творення кіно, але небайдужим до культурного минулого України.

Кінознавець Володимир Миславський проводить велику пошукову роботу із вивчення минулого українського кінематографу, а підсумки узагальнює у статтях і монографіях. Зокрема, пропонований вашій увазі двотомник «Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи» докладно відтворює цікаву в усіх відношеннях епоху українського німого кіно, а разом із нею – і значну частину історії української культури.

Відродження інтересу українського суспільства до вітчизняного кінематографу робить дослідження Володимира Миславського надзвичайно актуальними та своєчасними. Переконаний, видання буде корисним як професіоналам, так і всім, кому цікава історія та становлення українського кінематографа.

Голова Харківської обласної ради,
президент Міжнародного дитячого
телевізійного фестивалю «Дитятко»
Сергій Чернов


В. Миславский
Кинематографическая история Харькова 1896-2010.
Имена. Фильмы. События.


Владимир Миславский
Кинопредприниматель
Дмитрий Харитонов
Жизнь и фильмы


Владимир Миславский
Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922-1930
LAMBERT
Academic Publishing


Владимир Миславский
Государственное управление украинской киноотраслью в 20–е годы
Становление ВУФКУ 1922-1930
LAMBERT
Academic Publishing


Владимир Миславский
Формирование условий украинского кинопроизводства в 20-е годы
LAMBERT
Academic Publishing


Владимир Миславский
Жанры и тематика украинского кино 20-х годов
LAMBERT
Academic Publishing


Олександр Довженко:
маловідомі сторінки

ЗМІСТ

Моїй мамі
Горшковій Симі Олександрівні
(1923–2014)
присвячую…

Автор висловлює вдячність директору Центрального державного кінофотофоноархіву України Н. Топішко, директору Російського державного архіву кінофотодокументів Л. Запрягаєвій, директору Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка В. Ракитянської; директору Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна І. Журавльової.

Мій низький уклін друзям і колегам, що поділилися своїми думками, порадами і міркуваннями відносно цієї книги: М. Бобрової (Харків), Р. Бучко (Львів), С. Гавриленко (Полтава), Б. Гершевської (Кельце), А. Гаврилюк (Чернівці), Є. Глущенко (Київ), О. Дерябіну (Москва), І. Драч (Харків), А. Дроздовському (Одеса), В. Дягілеву (Харків), М. Журу (Харків), Н. Капельгородської (Київ), В. Козловському (Дніпро), І. Кононенко (Харків), В. Костроменко (Одеса), І. Котлобулатової (Львів), Є. Марголіту (Москва), О. Мусієнко (Київ), Н. Нусинової (Москва), К. Огневу (Москва), Р. Пересецькому (Київ), Е. Романової (Харків), Р. Росляку (Київ), О. Рощенко (Харків), В. Приходченко (Харків), В. Старостіну (Дніпро), В. Утілову (Москва), А. Хільковському (Харків), Ю. Цив'яну (Чикаго), Є. Шевченко (Київ), М. Чабану (Дніпро), Ю. Шеіну (Харків), Р. Янгирову (Москва).

Окрема подяка А. Малиновському (Одеса), Ю. Морозову (Київ), А. Парамонову (Харків), М. Рибакову (Київ), А. Яценко (Київ) за люб'язно надані архівні матеріали.

Також хочу висловити безмежну вдячність рецензентам видання В. Горпенко (Київ) і В. Скуратівському (Київ).

Особлива подяка голові Харківської обласної ради С. Чернову

ВІД АВТОРА

Концепції приходять і танугь,
а факти залишаються

Історія українського кіно не має точно встановленої дати свого народження, хоча як довершений ф акт вона існує вже більше 120 років. Свідченням тому є імена Й. Тимченка, Д. Байди-Суховія, А. Федецького, О. Олексієнка, О. Варягіна, В. Василенка, О. Гамалія, Ф. Маслова, О. Остроухова-Арбо, Т. Піддубного, Д. Сахненка — «фільмарів», як звали в Україні людей, пов'язаних з організаторською, технічною і, особливо, творчою діяльністю в новій, тільки зароджуваній сфері «живої фотографії», як у 1898 році визначив це в одній із своїх брошур перший хронікер Російського Імператорського Двору Б. Матушевський[1].

Зароджувана в межах єдиної державності діяльність, здавалося, природно була визначена кореневим змістом слів «Русь», «Росія», тобто як «руське». Та парадоксом є те, що навіть після «повалення царизму» та встановлення «царства волі та справедливості» як радянської влади все те, що відбувалося до «революційних» звершень залишилося фігурувати як «руське». Навіть в Енциклопедичному словнику «Кино» 1986 року доктринально повідомляється, що у 1920-і роки панувало негативне ставлення до російського дореволюційного кіно»[2]. Ставлення до «руського», а не до «російського» (хоча важливий крок до нього був зроблений Б. Ліхачовим у книзі «Кино в России. 1896–1926»)[3]…

Така ж тенденція прослідковується практично у всіх радянських роботах з кінознавства, присвячених тому періоду. І це не тільки «лексична» проблема. Такий авторитетний радянський кінознавець, як С. Гінзбург, у роботі «Кинематография дореволюционной России» (1963) до піонерів саме руського кіно відносить В. Сашина та А. Федецького[4], хоча останній, як відомо, народився у Житомирі, а працював у Києві та Харкові.

У радянському кінознавстві було чимало робіт, присвячених витокам кінематографу, але лише крихітні часточки відомостей про багатонаціональний їхній характер з'являлися у науковому друці. Зокрема, темі розвитку кінематографу дореволюційного періоду, що відображав українську тематику, вдалося приділити трохи уваги українським кінознавцям Г. Журову, а особливо О. Шимону[5].

У РРФСР зусиллями дослідників історії кінематографу була сформована тенденція розглядати його паростки як підпорядкування законам підприємництва

1. Магидов В. Итоги кинематографической и научной деятельности Б. Матушевского в России // Киноведческие записки. — 1999. — № 43. — С. 268–280.
2. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. — М.: Сов. энциклопедия, 1986. — С. 181.
3. Лихачев Б. Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино: Часть первая (1896–1913) / Б. Лихачев. — Л.: Academia, 1927. — 208 с.
4. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. — М.: Искусство, 1963. — С. 17.
5. Журов Г. В. Розвиток українського кіномистецтва / Г. В. Журов. — К.: Мистецтво, 1958. — 44 с.; Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні / О. О. Шимон. — К.: Мистецтво, 1964. — 150 с.; Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино / А. А. Шимон. — К.: Мистецтво, 1974. — 152 с.

із властивим їм державно-цілісним, фактично екстериторіальним і позанаціональним, узагальнено оросійщеним характером існування.

Відверто тенденційний характер визначення національного «дореволюційного» характеру кінематографу Російської імперії набув дещо нових рис на рубежі кінця 1910-х — начала 1920-х років. Розвиток кінематографу 1920-х років, що територіально розвивався в Україні, формально відображено в роботах російського кінознавця М. Лебедєва (1947, 1965)[6], і навіть у першому томі колективного дослідження російських авторів «История советского кино» (1969)[7], видання якого затягнулося майже на 10 років (1969–1976), як частина відображення національної політики радянської влади.

У радянських виданнях, як правило, історія українського кіно починається лише з 1917 року, а закінчується ранній етап його існування 1929-м або 1930-м роком. Дореволюційні фільми зовсім виключалися з національного кінопроцесу. Ця змістовна складова мовби не враховувалася, ігнорувалася. І все ж з кінця 1950-х радянське кінознавство вже менше використовує констатаційний постулат про родове зародження національного й життєво-реального кінематографу лише після революції 1917 року. Та при цьому, як і раніше, роль національних кінематографій принижується. Так найвпливовіший російський кінознавець М. Лебедєв наполягав на тому, що до 1917 року створювалися лише «малоросійські фільми», де поверхнево зображувалися сюжети з «малоросійського життя»[8]. Радянські кінознавці тлумачили виникнення українського кінематографу, як правило, у викривленому світлі, використовуючи як доказ аргументу тезу про існування, так званого, «українського буржуазного націоналізму».

Зароджений у царській Росії, але все ж український не тільки за територіальними, а й за смисловими ознакам кінематограф наприкінці 1910-х років зазнав кардинальної трансформації, пов’язаної з реалізацією закладеної у тексті «Інтернаціоналу» ідеї «Мы наш, мы новый мир построим».

Світ, збудований на соціально-економічних основах, квінтесенція яких була визначена у 1919 році формулою «українське кіно стає ареною класової боротьби»[9] кардинальною по суті, революційною по формі та всеосяжною по характеру, змінився. Формування іншого життя базувалося на докорінних змінах практично у всіх сферах громадської діяльності. У змінах, як правило насильницьких, заснованих, у першу чергу, на руйнівних тенденціях з ілюзорною фетишизацією справедливого соціалістично-комуністичного майбутнього.

Історична проблематика українського радянського кіно 1920-х років формально у кінознавстві представлена досить широко і досліджена багатьма спеціалістами. Багатий на події плин Часу, яскраві видатні особистості у сфері кінема-

6. Лебедев Н. А. Украинская кинематография; Александр Довженко // Очерк истории кино СССР. Т. 1. Немое кино / Н. А. Лебедев. — М.: Госкиноиздат, 1947. — С. 230–248; Лебедев Н. А. Украинская кинематография // Очерк истории кино СССР. Немое кино (1918–1934) / Н. А. Лебедев. — М.: Искусство, 1965. — С. 474–502.

7. Украинское кино // История советского кино: в 4 тт. Т. 1. 1917–1931 / Сост.: Х. Абул-Касымова, Я. Айзенберг, А. Ахроров, Л. Белова и др. Т. 1. — М.: Искусство, 1969. — С. 543–601.

8.Лебедев Н. А. Украинская кинематография // Очерк истории кино СССР / Н. А. Лебедев. — М.: Госкиноиздат, 1947. — С. 229.

9. Див.: Історія українського радянського кіно. Т. 1 (1917–1930). — К.: Наукова думка, 1986. — С. 26.

тографії, трагічний фон історичного контексту державної політики приваблюють увагу кількох поколінь вчених різних спеціалізацій.

Історіографію теми дійсно можна розподілити на два періоди: радянський і сучасний. Кожен із цих, кардинально різних, періодів має свої особливі методологічні основи. Радянську історіографію з питання кінематографії, на наш погляд, доцільно розподілити на підперіоди: як мінімум НЕП (1921–1931), довоєнний (1931–1941), воєнний, із включенням періоду малокартиння (1941–1953), та післявоєнний або постсталінський (1953–1991).

Ця точка зору обґрунтовується наступною фактологією кінематографічних досліджень його історії: у 1930 році публікується нарис Я. Савченка «Народження українського радянського кіна». Автор вважає початком національної революційної кінематографії три фільми О. Довженка: «Звенигора», «Арсенал» та «Земля»[10]. Він описує зміст картин, особливості побудови сцен, монтажу, стилю тощо. Автор зазначає, що до О. Довженка в українській кінематографії не було принципово-теоретичних та ідеологічно-світоглядних позицій в специфічно-кінематографічному розумінні. Така оцінка творчості українського митця неподинока. Його сучасники, критики, колеги поділяли погляди Я. Савченка. Так, М. Лядов вважає, що фільми «Звенигора» О. Довженка та «Два дні» Г. Стабового, які датуються 1927 роком, можна вважати початком українського кіно[11].

Ці заяви Я. Савченка та М. Лядова не можна відносити до ряду наукових без доданку розшифровуючих слів на кшталт – «українського кіно нової формації» тощо, бо це не результат аналізу процесу в його повноті і глибині, а публіцистична заява полемічного характеру.

Загалом сконстатуємо в принципі парадоксальне – до середини XX століття, тобто більш як за півстоліття історія українського кіно не була досліджена і зафіксована як цілісне наукове явище.

У 1950-х рр. одним із напрямів дослідницького осмислення стали праці, у яких робились спроби систематизувати та дати оціночне визначення стану кінематографа у 1920-х рр. та його ролі в контексті загального руху українського мистецтва кіно, але в цілому, сукупно історія українського кіно до кінця 1950-х рр. так і не зазнала комплексного фундаментального дослідження.

Узагальнюючим результатом українського кінознавства на кінець 1950-х років стали роботи «Розвиток українського кіномистецтва» (1958) Г. Журова[12], «Українське радянське кіномистецтво» (1959) А. Роміцина[13], «Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929» (1959) І. Корнієнка[14].

У брошурі Г. Журова систематизовано головні події і досягнення українського кіно, з позицій того часу дано оцінки творчої діяльності майстрів кіно України.

10. Савченко Я. Народження українського радянського кіна. Три фільми О. Довженка / Я. Савченко. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — 44 с

11. Лядов Н. Рождение украинской кино-культуры / Н. Лядов // Ветер Украины: Альманах ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн. 1. — К.: АРП, 1929. — С. 142–158.

12. Журов Г. В. Розвиток українського кіномистецтва / Г. В. Журов. — К.: Мистецтво, 1958. — 44 с.

13. Роміцин А. А. Українське радянське кіномистецтво: нариси / А. А. Роміцин. — К.: Вид-во акад. наук УРСР, 1959. — 227 с.

14. Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво, 1917–1929: нариси / І. С. Корнієнко. — К.: Вид-во АН УРСР, 1959. — 141 с.

У роботі І. Корнієнка представлена, знову-таки з позицій того часу, системна характеристика і проаналізовано закономірності розвитку українського кіно. У книгу включено нариси про перші радянські фільми, створені в Україні, про екранізацію літературних творів. Корнієнко прагнув дати уявлення тільки про процеси формування ігрової кінематографії, лише нашвидкуруч згадуючи про інші сторони розвитку кіно.

Про шляхи розвитку української радянської кінематографії і творчість його найбільш видатних майстрів пише А. Роміцин, приділяючи більше уваги розвитку художніх засобів упродовж сорокарічного періоду існування кіно, і лише за необхідності торкається інших проблем.

Це були спроби оглядово висвітлити історію українського кіномистецтва, обмежуючись матеріалом ігрових фільмів, охарактеризувати загальний стан української радянської кінематографії, назвивно визначити тенденції її розвитку, оцінити творчість відомих майстрів українського кіно. При всій тенденційності підходів ці роботи виконали одну з необхідних функцій історії – кількісно систематизували матеріал.

Своєрідний кінознавчий багатотомник оглядово охоплював півстолітній обсяг зробленого в царині кіномистецтва, точніше – його ігрового виду і виражав не стільки особисте бачення відповідних періодів кінотворення, скільки відбивав офіційно-громадську думку з цього приводу, освячену відповідною ідеологічною доктриною з метою вписати творчі результати в домінантну цілісність життя держави і навіть не УСРР – Української Соціалістичної Радянської Республіки або УРСР – Української Радянської Соціалістичної Республіки, а загалом СРСР.

Мало того, підкреслимо кричуще – ця тенденція існувала й протягом наступних десятиліть, мало того вона продовжується й зараз, а «осколочна» поява в 2016 році створеної науковцями спеціалізованого відділу Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України монографії «Історія українського кіно» Т. 2 (1930–1945)[15], фактично є лише науковою збіркою матеріалів на тему історії українського кіно 1930–1945 рр., а не одним з розділів її історії.

Значним внеском у вивчення українського кіно можна вважати дослідження американського кінознавця Б. Береста «Історія українського кіна» (1962), де періоду, що нас цікавить, присвячено декілька глав[16]. Також принципово важливо підкреслити те, що дослідник змальовує цілісну картину стану української кінематографії 1890-х — 1960-х років, спираючись на значний фактологічний матеріал, і це дослідження досить інформативне, оскільки автор тоді уперше висвітив низку фактів, які замовчувалися в радянській кінолітературі. У той же час не можна не погодитися із думкою, що загалом науковий потенціал Б. Береста обумовлений специфічними світоглядними особливостями бачення соціально-історичних тенденцій і позначений відповідним суб'єктивізмом. Проте ця робота представлена в Україні в декількох екземплярах і доступна лише обмеженому колу фахівців.

15. Історія українського кіно. Т. 2. 1930–1945 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України ім. М. Т. Рильського. — К., 2016. — 448 с.

16. Берест Б. Історія українського кіна / Б. Берест. — Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. — С. 12–103.

Диптих кінознавця О. Шимона охоплює період з 1893 по 1929 роки[17] і на відміну від попередніх досліджень інших авторів, окреслює ширший спектр тем і питань з історії українського кіно. У монографії «Сторінки з історії кіно на Україні» (1964) автор разом із аналізом розвитку кінематографу в роки революцій і Громадянської війни досліджує творчість і долі піонерів українського кіно.

У розширеній монографії «Страницы биографии украинского кино» (1974) О. Шимон продовжує досліджувати розвиток кінематографу в Україні у дореволюційний період. Автор також простежує розвиток кінематографу в загальному потоці, як тоді було прийнято говорити, «культурного будівництва» в Україні 1917–1929 років. У цій роботі уперше в українському кінознавстві робиться спроба розширити рамки предмета дослідження — висвітлити розвиток кінопубліцистики і культурфільмів, кінофікації і кінопрокату, кіноосвіти і матеріально-технічної бази кінематографу.

Чимало цікавої інформації про український кінематограф 1920-х–1930-х років міститься у мемуарах українських кінематографістів А. Кордюма, О. Перегуди, О. Швачка, П. Масохи, П. Нечеси, С. Зарницького, Л. Бодика та ін.[18].

У 1970-х рр. з'являються дослідження радянських науковців в царині кінознавства, які мали на меті теоретично позначити особливості розвитку українського кіномистецтва. Зокрема, О. Шупик уперше в українській кінотеорії спробувала узагальнити досвід українського кінознавства 1920–1930-х років. У її роботі «Становлення українського радянського кінознавства» (1977)[19] на основі статей, виступів творчих працівників та кінознавців 1920-х — 1930-х років було окренслено процес формування української кінодумки і кінокритики як складний шлях боротьби за становлення та утвердження соціалістичного реалізму. Хоча, виходячи з установок Часу, робота й переповнена відповідими ідеологічними еківоками, вона залишається єдиною систематизованою спробою зафіксувати фактологію цієї сфери кіноісторії.

Розвиток кінематографу в Одесі і Києві окремо розглянуто в мемуарах М. Ландесмана[20], монографії Г. Островського[21], а також в окремих главах спільної роботи А. Жукової та Г. Журова[22].

У 1986 та 1987 роках з'являються перші два тома запланованого тритомного видання «Історія українського радянського кіно», перший том якого присвячений дослідженню розвитку кінематографа в 1917–1930 рр.[23] (третій том не видано). Але, незважаючи на те, що видання вийшло у роки змін, спричинених перебудовою, воно побудовано на визначеній заявою редакційної колегії старій ленінській концепції:

«Ми з кожної національної культури беремо тільки її демократичні і її соціалістичні елементи, беремо їх тільки і безумовно на противагу буржуазній культурі, буржуазному націоналізмові кожної нації».

17. Сторінки з історії кіно на Україні / О. О. Шимон. — К.: Мистецтво, 1964. — 150 с.; Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино / А. А. Шимон. — К.: Мистецтво, 1974. — 152 с.
18. Крізь кінооб'єктив часу: Спогади ветеранів українського кіно. — К.: Мистецтво, 1970. — 264 с.
19. Шупик О. Б. Становлення українського радянського кінознавства / О. Б. Шупик. — К.: Наук. думка, 1977. — 127 с.
20. Ландесман М. Я. Так починалося кіно / М. Я. Ландесман. — К.: Мистецтво, 1972. — 134 с.
21. Островский Г. Л. Одесса, море, кино / Г. Л. Островский. — О.: Маяк, 1989. — 184 с.
22. Жукова А. Е., Журов Г. В. Кинематографическая жизнь столицы советской Украины / А. Е. Жукова, Г. В. Журов. — К.: Мистецтво, 1983. — 150 с.
23. Історія українського радянського кіно: в 3 тт. Т. 1. 1917–1930 / ред. Б. С. Буряк, С. Г. Зінич. — К.: Наукова думка, 1986. — 246 с.

В багатьох аспектах український радянський кінематограф 1920-х рр. постає достатньо вивченим, хоча його становлення крім світоглядних негараздів марксистсько-ленінських філософських концепцій та соцреалістичних фільтраційних викривлень розглядалося лише в контексті культурних процесів загальносоюзного масштабу, до того ж розгалужено на виробничо-тематичні складові, а дослідження, проведеного з позиції комплексної цілісності об`єкта, тобто вивчення взаємообумовленого спувфункціонування, взаємовпливів, взаємозалежностй і перетворень як в середині кіногалузі, так і в масштабах її органічно існуючої цілісності поки не створено, комплексної наукової роботи, яка б висвітлювала українську кіногалузь як системоорганізуючу модель українського кінематографа у 1920-х рр. поки немає.

Підсумовуючи кількісно значне фактологічне наповнення доробку українських кінознавців радянської доби, зазначимо начебто вже очевидне для новітнього часу української державності – його автори стали творцями широкомасштабної міфологеми про стрімкий та безхмарний розвиток українського радянського кіномистецтва, утверджували сприйняття соціалістичного реалізму, як єдино вірного творчого методу.

Наприкінці 1980-х — початку 1990-х років в кіноісторіографії спостерігається принципова переорієнтація методологічно-оціночних історіографічних підходів , що проявлялася у спробі використовувати й зробити домінантним критичний аналіз подій, які відбувалися в українському кінематографі 1920-х рр.

Після розпаду СРСР формуються, а часто просто виходять на поверхню дійсно нові, науково обгрунтовані методологічні засади досліджень, які починають визначати розвиток сучасного українського кінознавства. Одним з провідних дослідників історії української культури, зокрема й українського кіно 1920–1930-х рр. виступає В. Скуратівський. До речі, саме він свого часу запропонував нове термінологічне позначування кінопроцесів, конкретно зокрема зазначаючи, що в 1920–1930-х рр. з’явилася своєрідна кінематографічна ***модель***, яка була дивним синтезом державної кінопромисловості, відповідної державної міфології і суто «авторської», персонально-індивідуальної манери і стилю українських кінематографістів[24].

Ця тенденція підтримана зусиллями С. Тримбача, особливо в сфері творчості О. Довженка, Л. Брюховецької у сфері напрямкових особливостей кінопроцесів 1960-х та персонолізаційних підходів до кіношестидесятників України, І. Зубавіної як у сфері новітньої історії українського кіно, так і деяких актуальних аспектів теорії, З. Алфьорової з етапними дослідження кінематографа 1970-х та естетичних тенденцій розвитку кіно і телебачення як рух у майбутнє, В. Горпенка, як одного з дослідників історичної динаміки термінології мистецтва кіно, розробника сучасних засад теорії виразності, специфіки кінорежисури, одного зі співтворців методології підготовки творчих кадрів телебачення тощо, М. Братерської-Дронь та Г. Чміль з сукупністю розробок філософських аспектів кінотворення,роботами О. Пашкової, Г. Черкова, Л. Новікової, В. Кісіна, В. Чубасова, С. Марченка, Р. Ширмана тощо завершилася формуванням повноцінної методологічної бази історії та теорії українського кіно.

24. Скуратівський В. Українське кіно — XX: проспект до монографії / В. Скуратівський // Сучасність. — 1999. — № 10. — С. 126–136.

Наприкінці 1990-х років для дослідників відкрилися не тільки нові обрії, але й створюються сприятливі умови для наукової діяльності, оскільки з'являється реальна можливість працювати із розсекреченими архівними документами. Архівні матеріали стали базисом невеликої монографії Л. Пухи «Кінематограф і Лесь Курбас» (1999)[25], присвяченої творчості Л. Курбаса у період, що нас цікавить. Достатньо цікавими, на наш погляд, є опубліковані автором документи про розвиток кінематографу у Гетьманській Україні.

Найпліднішим періодом вивчення історії українського кіно є 2001–2006 роки. Саме у цей час побачили світ практично усі найвизначніші кіновидання: монографія С. Безклубенка «Українське кіно: начерк історії» (2001, 2004)[26], книга В. Ілляшенка «Історія українського кіномистецтва. 1893–2003» (2004)[27], монографія В. Миславського «Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена» (2005)[28], робота Л. Госейка «Історія українського кінематографа. 1896–1995» (2005)[29], спільне дослідження Н. Капельгородської і Є. Глущенко «Начерки далекої кіноісторії» (2005)[30] та інш.

Утім, поруч із істинно історичними методологічними тенденціями на ґрунті чергової р-р-революційності, почали проростати явища псевдоісторичні — своєрідної р-р-революційної переорієнтації методологічно-оціночних підходів, зокрема у ставленні до минулого із протилежним оцінковим знаком.

До таких явищ можна віднести спробу В. Ілляшенка запропонувати своє бачення цієї історичної проблеми у монографії «Історія українського кіномистецтва. 1893–2003» (2004), що має, на наш погляд, вельми суперечливий характер. Автор «вперше намагається системно охопити й осмислити складний процес розвитку кіномистецтва» та має «оригінальну концепцію, трактовку подій», «не сперечається з відомими теоріями, не заперечує нічого, не посилається ні на чию думку, бо має свою», — стверджує один із рецензентів цієї роботи, густо просякнутої ідеями своєрідного наукового анархізму. Революційною, точніше бравадною, претензійністю сповнене, на наш погляд, дуже спірне і категоричне твердження, що усі ці «байди-сухові з їх «Кумою Феською» не що інше, як малоталановиті підробки, успіхи ділків, яких не лише в кіномистецтві, а скрізь повно»[31].

Немов би на противагу тенденції, яка притаманна роботі попереднього автора, об`єктивно-грунтовним за якістю, хоча й локальним за формою дослідженням з історії українського кіно ще свого часу була монографія французького кінознавця Л. Госейка «Історія українського кінематографа. 1896–1995», яка висвітлює іс-

25. Пуха Л. Г. Кінематограф і Лесь Курбас / Л. Г. Пуха. — Черкаси: Сіяч, 1999. — 107 с.
26. Безклубенко С. Д. Українське кіно: начерк історії / С. Д. Безклубенко. — К.: КНУКіМ, 2001. — 170 с.; Безклубенко С. Д. Українське кіно. Начерк історії / С. Д. Безклубенко. — К.: Альтерпрес, 2004. — 192 с.
27. Ілляшенко В. В. Історія українського кіномистецтва. 1893–2003 / В. В. Ілляшенко. — К.: Вік, 2004. — 412 с.
28. Миславский В. Н. Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена / В. Н. Миславский. — Х.: Торсинг, 2005. — 576 с.
29. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995: пер. с фр. / Л. Госейко; пер. С. Довганюк; ред., передм. В. Войтенко — К.: KINO-КОЛО, 2005. — 461 с.
30. Капельгородська Н., Глущенко Є. Начерки далекої кіноісторії / Н. Капельгородська, Є. Глущенко. — К.: АВДІ, 2005. — 213 с.
31. Ілляшенко В. В. Історія українського кіномистецтва. 1893–2003 / В. В. Ілляшенко. — К.: Вік, 2004. — С. 9.

торію українського кіно крізь призму історії створення кінострічок та життєвого шляху видатних українських кіномитців.

У монографії В. Миславського «Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена» (2005) досліджуються такі явища, як виникнення кіноательє, становлення системи кінопрокату, розвиток кінотеатрального бізнесу, формування кіноаудиторії, види реклами й характер спеціалізованої преси, що віддзеркалювала ринкові відносини й організаційно-промисловий стан тодішнього кінематографічного процесу. Крім того, розглянуто розвиток кінохроніки й просвітницького кінематографу, а також білогвардійські фільми й долі кіноемігрантів. У роботі також уперше комплексно представлено розвиток кіномережі Галичині, Волині, Закарпаття й Буковини до 1921 року включно.

Цей же період (1896–1920 рр.) досліджується в книзі Н. Капельгородської і Є. Глущенко «Начерки далекої кіноісторії» (2005). У ній розглядаються такі питання, як роль піонерів екрану у формуванні естетики десятої музи, що знайшла значне відображення в тематиці фільмів, акторські і операторські досягнення. Художні якості картин аналізуються в контексті надбань вітчизняної літератури, театрального і образотворчого мистецтва початку минулого століття. Зазначений підхід дозволив вивчити таке питання, як естетичне значення досвіду вітчизняної зароджуваної кінематографії у дореволюційний період і перші післяреволюційні роки.

Вивченню зони кіноосвіти – функціонуванню навчальних закладів, що готували кваліфіковані, «ідеологічно підковані» кінематографічні кадри в період 1920–1930-х рр., присвячена праця Р. Росляка «Кіноосвіта в Україні (перша третина XX століття)» (2006)[32]. Звернемо особливу увагу на принципово-підсумкове для його позиції – причиною руйнування кіноосвіти в Україні тих часів є втрата національним кінематографом своєї автономії.

Принциповим переосмисленням історії українського кіно позначене й фундаментальне дослідження «Нариси з історії кіномистецтва України» (2006). Над підготовкою видання працювало широке коло науковців, представників різних напрямків та шкіл сучасного українського кінознавства. Дослідники зосередилися на найважливіших аспектах кінопроцесу (розвиток українського кіно 1910-х — 1920-х років окреслили В. Миславський та С. Тримбач)[33].

Ще однією сутнісною методологічною ознакою кінознавства того часу у сфері створення історії українського кіно був принцип концентрації уваги на одному, домінуючому сегменті цілого. У кінознавстві склалася стійка традиція досліджувати і трактувати історію вітчизняного кіно виключно як історію кіномистецтва. У такому науковому ракурсі її продовжували вивчати і сучасні дослідники. Такий підхід, звичайно, цілком правомірний, але досить односторонній. Практично лише низка наших робіт стали першою в українському кінознавстві спробою системного дослідження українського кінематографу з позицій дина-

32. Росляк Р. В. Кіноосвіта в Україні (перша третина XX століття) / Р. В. Росляк. — К.: ПП «ЕКМО», 2006. — 226 с.

33. Миславський В. Перше десятиліття ігрового кінематографа в Україні (1907–1917 рр) // Нариси з історії кіномистецтва України / В. Миславський / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец.; [ред.-упоряд. І. Зубавіна]. — К.: Інтертехнологія, 2006. — С. 9–52; Тримбач С. Українське кіно 1920-х років // Нариси з історії кіномистецтва України / С. Тримбач / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец.; [ред.-упоряд. І. Зубавіна]. — К.: Інтертехнологія, 2006. — С. 53–75.

міки становлення і розвитку української кіногалузі в 1920-х роках. На такому підході базується триптих робіт 2015 року, опублікованих у Німеччині[34], а також монографія «Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій» (2016)[35]. У цих роботах здійснено перші широкі спроби фактично заявити про можливість і необхідність розгляду кінематографу в непростій взаємодії багатогранного спектру його складових: управління, репертуарної політики, кіновиробництва, випуску кінотехніки, кінофікації і кінопрокату, економіки, іноземних зв'язків, підготовкою кадрів.

Концептуально у зазначених монографіях український кінематограф трактується як ***система***, в якій складова — кіно як явище мистецтва є лише одним із елементів, оскільки український кінематограф в цілому містить, окрім естетичних, політичні, організаційні, технічні, технологічні, виробничі й інші структурні рівні. Саме їх взаємозв'язок визначає траєкторію розвитку кінематографу, природу якісно своєрідної і специфічно функціонуючої моделі, яка залишалася недослідженою.

Художні, тематичні і жанрові пошуки митців українського кіно, а також тенденції і пріоритети репертуарної політики в Україні у 1920-і роки, також уперше досліджуються в монографії В. Миславського «Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов» (2015)[36], виданої в Німеччині. На базі широкого фактографічного матеріалу нами було розглянуто жанровий діапазон українських фільмів, наповнення традиційних жанрів «новим революційним змістом», вплив політичних процесів на формування репертуарної політики Всеукраїнського кино-, фотоуправління (ВУФКУ).

У 2000-х роках розробляються й інші аспекти історії українського кіно, які довго замовчувалися. Зокрема моменти, пов'язані з висвітленням єврейської тематики, що широко експлуатувалася у дореволюційному українському кіновиробництві та не вписувалися у пропагандистську схему радянського кінознавства. Хоча фільми на єврейські теми відбивали національний генотип і задовольняли духовні потреби майже п'яти мільйонів глядачів «смуги осілості». Творчий шлях і долі акторів, режисерів, організаторів кіновиробництва, що розробляли єврейську тему в українському кінематографі, досліджували Ю. Морозов, Т. Дерев'янко[37] та автор цих рядків[38].

34. Миславский В. Н. Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922–1930 / В. Н. Миславский. — Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. — 244 с.; Миславский В. Н. Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы / В. Н. Миславский. — Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. — 258 с.; Миславский В. Н. Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы / В. Н. Миславский. — Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. — 120 с.

35. Миславський В. Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій / В. Н. Миславський. — Х.: «Друкарня Мадрид», 2016. — 344 с.

36. Миславский В. Н. Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов / В. Н. Миславский. — Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. — 238 с.

37. Морозов Ю. З., Деревянко Т. Т. Еврейские кинематографисты в Украине 1910–1945 / Ю. З. Морозов, Т. Т. Деревянко. — К.: Дух і літера, 2004. — 328 с.

38. Mislavski V. N. Filmographie. Films de fiction (1908–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980. — Paris: Nouveau Monde éditions, 2012. — P. 466–509; Mislavski V. N. Films d'actualités et documentaries (1909–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980. — Paris: Nouveau Monde éditions, 2012. — P. 509–556; Миславский В. Н. Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009) / В. Н. Миславский. — Х.: ООО «Скорпион П-ЛТД», 2013. — 628 с

Маємо відзначити поглиблення у цей час інтересу до проблем взаємодії кінематографу і літератури. Так, монографія О. Пуніної «Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки XX століття)» (2012) є «першим в українському літературознавстві комплексним дослідженням функціонування компонентів мови кіно в художніх творах»[39]. Автор досліджувала природу реалізації кінозасобів як конструкцію в тектоніці української художньої прози 1920–1930-х років. На основі впливу виниклого у цей час особливого типу інтеграційного зв'язку словесного мистецтва із кінематографічним О. Пуніною проаналізовано функціональне навантаження засобів мови кіно у творах Ґ. Шкурупія, Д. Бузька, Л. Скрипника, Ю. Яновського та ін.

На базі широкого спектру архівних документів і мемуарів кінематографістів побудовано двотомну роботу О. Безручка «Українська мистецька кіноосвіта» (2012)[40]. У ній автор досліджує не лише специфіку кіноосвіти в Україні у 1920-і роки, але і освітню діяльність Кіноекспериментальних майстерень (КЕМ) і Товариства друзів радянського кіно (ТДРК).

У 2000-х роках на хвилі підвищеного інтересу до національної історії виходить кілька робіт, присвячених піонерам українського кіно — винахідникам, операторам, організаторам кіновиробництва[41].

39. Пуніна О. В. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки XX століття) / О. В. Пуніна. — Донецьк: Видавництво ДонНУ, 2012. — 332 с. Серед робіт, що торкаються питань кінематографа зазначеного періоду варто виділити декілька дисертаційних робіт, що так чи інакше висвітлюють обрані нами питання. В 2012 р. О. Кузюк у роботі «Державна політикав галузі кінематографа в радянській Україні (кінець 20-х — 30-ті рр)» проаналізувала форми та методи діяльності радянської влади у сфері організації управління кінематографом та вплив на суспільство за допомогою кіно в кінці 1920-х — 1930-х рр. В 2013 р. Т. Самойленко у роботі «Український кінематограф 1920-х — 1930-х років (суспільно політичний аспект)» дослідила суспільно-політичні аспекти розвитку українського радянського кінематографу як елемент формування тоталітарного суспільства в 1920-х – 1930-х рр. В 2016 р. О. Бачинська у роботі «Розвиток видовищних форм мистецтва в українській державі гетьмана Павла Скоропадського: історичний аспект» проаналізувала умови та головні проблеми у розвитку театрального, кінематографічного, музично-хорового та естрадно-циркового мистецтва в 1918–1919 рр.

40. Безручко О. В. Українська мистецька кіноосвіта / О. В. Безручко. — К.: КиМУ, 2012. — Т. 1. — 220 с.; Безручко О. В. Українська мистецька кіноосвіта / О. В. Безручко. — К.: КиМУ, 2012. — Т. 2. — 229 с.

41. Сафронов С. Александр Ханжонков — первый кинопродюсер России / С. Сафронов. — Ялта: Киноостров Крым, 2002 — 56 с.; Миславский В. Н. Истерзанные души. Жизнь и фильмы Дмитрия Харитонова / В. Н. Миславский. — Х.: ХЧМГУ, 2007. — 152 с.; Миславский В. Н. Искусство фотографии Альфреда Федецкого / В. Н. Миславский. — Х.: Фактор, 2009. — 128 с.; Чабан М. Піонер українського кіно Данило Сахненко / М. Чабан. — Дніпропетровськ, 2010. — 60 с.; Миславський В. Н. Альфред Федецький поет фотографії / В. Н. Миславський. — Х.: Фактор, 2010. — 216 с.; Миславский В. Н., Гергеша В. Г. Механик-изобретатель Иосиф Тимченко в документах и воспоминаниях / В. Н. Миславский, В. Г. Гергеша. — Х.: Фактор, 2012. — 288 с.; Миславский В., Гергеша В. Механик-изобретатель Иосиф Тимченко в документах и воспоминаниях. — Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2018. — 288 с.; Миславский В. Н. Кинопредприниматель Дмитрий Харитонов. Жизнь и фильмы / В. Н. Миславский. — Х.: Торсинг плюс, 2012. — 216 с.; Миславский В. Н. Кинопредприниматель Дмитрий Харитонов. Жизнь и фильмы / В. Н. Миславский. — Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2018. — 216 с

Наприкінці 1990-х — середині 2000-х років побачили світ книжки, що висвітлюють кіноісторію окремих міст України — Полтави[42], Одеси[43], Києва[44], Харкова[45], Львова[46].

Історія розвитку Одеської й Київської кінофабрик відображена у роботах В. Костроменка[47], Г. і Г. Фількевич[48].

Окремим масивом у кінознавчій літературі є довідники. У довідково-фільмографічних виданнях, складених В. Костроменком, Є. Рудих, В. Миславським, Р. Прокопенком, О. Кучерявим, представлено (не без помилок[49]) фільми, створені Одеською[50] й Київською[51] кіностудіями.

У низці довідників, складених В. Миславським, наведено кінопродукцію усіх українських кіностудій 1896–1930 років, а також персоналії, що працювали у цей період в Україні[52].

---

42. Гавриленко С. Д., Гавриленко Е. В. Полтава кинематографическая / С. Д. Гавриленко, Е. В. Гавриленко. — Полтава: Хорс, 1999. — 100 с.
43. Малиновский А. В. Кино в Одессе: путеводитель по кинотеатрам старым и новым / А. В. Малиновский. — Одесса: АстроПринт, 2000. — 220 с.; Щепотьев С. И. Павильон над морем. Одесская киностудия: от П. Чардынина до К. Муратовой / С. И. Щепотьев. — С.-Пб.: Издательство Политехнического университета, 2014. — 189 с.; Миславский В. Н. Одесса… Немое кино. 1897–1930 / В. Н. Миславский. — Х.: Торсінг плюс, 2015. — 376 с.; Малиновский А. В. Кино в Одессе: путеводитель по кинотеатрам старым и новым / А. В. Малиновский. Изд. 2-е, доп. — О.: АстроПринт, 2015. — 289 с.; Первое десятилетие одесской киностудии: события, фильмы, имена / Сост. В. Н. Миславский. — Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2018. — 424 с.
44. Рибаков М. О. «Великий німий» у Києві // Хрещатик відомий і невідомий: краєзнавчі нариси / М. О. Рибаков. — К.: КИЙ, 2003. — С. 164–201.
45. Миславский В. Н. Харьков и кино / В. Н. Миславский. — Х.: Торсинг, 2004. — 288 с.; Миславский В. Н. Харьков кинематографический / В. Н. Миславский. — Х.: ХЧМГУ, 2007. — 320 с.; Миславский В. Н. Кинематографическая история Харькова 1896–2010. Имена. Фильмы. События / В. Н. Миславский. — Х.: С.А.М., 2011. — 436 с.
46. Ґєршевска Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. Переклад с польської / Б. Ґєршевска. — Львів: Ї, 2004. — С. 3–44; Gierszewska B. Kino i film we Lwowie do 1939 roku / B. Gierszewska. — Kielce: Wydawnictwo Academii Świetokrzyskiej, 2006. — S. 29–200; Котлобулатова І. Історія кіно у Львові 1896–1939 рр. / І. Котлобулатова. — Львів: Ладекс, 2014. — 96 с.
47. Костроменко В. Очерки истории Одесской киностудии. Факты, документы, воспоминания, байки. Книга первая / В. Костроменко. — О.: Друк Південь, 2010. — 128 с. Отметим, что истории Одесской кинофабрики посвящена и книга петербургского автора С. Щепотьева — «Павильоны над морем: Одесская киностудия: отП. Чардынина до К. Муратовой», 2013. — 286 с.
48. Довженковці. Сторінки нашої історії / Авт.-упор.: Г. Фількевич, Г. Фількевич. Видання друге, доповнене. — К., 2006. — 180 с.
49. Так, в довіднику «Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка: Анотованій каталог 1928–1998» (1998) фільм режисера-постановника В. Горпенко «Твоє мирне небо» приписаний І. Шмаруку.
50. Анотований каталог фільмів вироблених на Одеській кіностудії художніх фільмів та на інших студіях і творчих об'єднаннях в Одесі у 1917–2004 роках / Упоряд. Є. Рудих, В. Костроменко. — О., 2004. — С. 20-136; Миславский В. Н. Одесса… Немое кино. 1897–1930. — Х.: Торсінг плюс, 2015. — С. 24–99.
51. Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка: Анотований каталог 1928–1998 / Авт.-упоряд. Р. Прокопенко. — К.: Антіс компані лтд, 1998. — 500 с.; Анотований каталог фільмів Національної кіностудії імені Олександра Довженко 1928–2011 / Авт.-упоряд.: Р. Прокопенко, О. Кучерявий. — К., 2011. — 631 с.
52. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Издание второе, исправленное и дополненное. Т. 1. / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Х.: «Дім Реклами», 2016. — 496 с.; Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Издание второе, исправленное и дополненное. Т. 2. / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Х.: «Дім Реклами», 2016. — 464 с.

Хронікально-документальні фільми і кіножурнали, що збереглися, представлено у виданні «Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіносюжетів (1896–1939)» (2009)[53], складеному колективом Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного, під керівництвом Н. Слончак.

Композитори, що працювали в українському кіно, представлені в довідковому виданні О. Литвинової «Музика в кінематографі України» (2009)[54].

Також зазначимо колективні роботи «Український біографічний кінодовідник» (2001)[55] та «Кіномистецтво України в біографіях» (2004)[56] Н. Капельгородської, Є. Глущенко та О. Синько. У довідниках, що містять чимало фактологічних помилок, наведено численні біографії людей різних творчих професій, що зробили, на думку авторів, свій значний внесок у розвиток українського кіномистецтва. Також видання містять інформацію про кінематографістів-українців, що працюють за кордоном[*].

Складне питання, яке неодмінно виникає у дослідників в процесі здійснення будь-якої значної історичної розробки, що охоплює десятиліття, — це проблема періодизації. Не став виключенням і кінематограф. Прийнята в СРСР періодизація кіно (періоду, що цікавить нас) базується на загальній періодизації історії розвитку країни Рад, що включає два основні періоди: період влади ВКП(б) (ленінський, 1918–1926) і період поступового утиску внутрішньопартійної демократії (боротьба з «троцькістами», 1926–1936). Ця періодизація ділиться у свою чергу на декілька підперіодів: розпад Російської імперії, Громадянська війна і воєнний комунізм, утворення СРСР (1918–1922); нова економічна політика (1921–1929); індустріалізація (1926–1932); колективізація (1928–1932).

У 1920-х роках в Україні пропонувалася наступна періодизація державного управління кіногалуззю: передача усього кіногосподарства у відання Наркомосвіти (1917–1918); організація і діяльність Всеукраїнського Кінокомітету (1919–1922); реорганізація і діяльність Всеукраїнського кіно-, фотоуправління (1922–1930).

Періодизація творчого процесу української кінематографії у 1920-х роках виглядала таким чином: період зйомки кінохроніки і агітфільмів (1917–1919); період, коли ігровий кінематограф ні за тематикою, ні за формою, практично не мав нічого спільного з українською і радянською культурою (1919–1924); період залучення новим правлінням ВУФКУ молоді — представників української революційної інтелігенції (1924–1927); завершальний і найважливіший період

53. Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіносюжетів (1896–1939) / Упор. Н. Слончак. — К: ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного, 2009. — 242 с.
54. Литвинова О. Музика в кінематографі України. Частина 1. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України / О. Литвинова. — К.: Логос, 2009. — 454 с.
55. Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. — К.: АВДІ, 2001. — 735 с.
56. Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. — К.: АВДІ, 2004. — 712 с.

[*] Коли цей том був уже зверстаний, з друку вийшла збірка: Протоколи Правління ВУФКУ (1922–1930 рр.): зб. арх. док. / передм., упоряд., комент., прим. Р. В. Росляка. — Київ: Видавництво Ліра-К, 2018. — 950 с., і монографія: Брюховецька Л. І. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. – Київ: Видавництво Києво-Могилянська академія, 2018. — 570 с.

розвитку українського кінематографу знаменується виходом фільму О. Довженка «Звенигора» (тобто з 1927 р.).

Прийнята в подальшому періодизація радянського кіно базувалася на матеріалах доповідей, приурочених до 15-річчя радянського кіно, опублікованих у 1936 році: період від Жовтневої революції до націоналізації кінопромисловості (1917–1919); період від націоналізації до початку НЕПу (1919–1921); період організаційно-господарського відновлення кіно (1921–1924); період розквіту німого кіно (1924–1929); період технічної реконструкції (1930–1931); період нового підйому (1932–1934).

У коментарях до цієї періодизації зазначалося, що тільки на другому етапі почали створюватися радянські фільми, які характеризувалися як «декілька простих “агіток” і ряд сірих “об’єктивістських” кінохронік». У період з 1921 до 1923 рік було випущено лише дванадцять повнометражних радянських картин. Їх кількість складала абсолютну меншість в порівнянні з закордонними фільмами. Кіносеанси часів НЕПу стають популярними серед населення і входять до постійного переліку розваг радянської людини. 1924 рік — початок розквіту мистецтва екрану, поява комуністичних майстрів кіновиробництва. 1931 — виникнення звукового кіно і подальший розвиток радянського кінематографу[57].

Видатний російський історик радянського кіно М. Лебедєв запропонував наступну періодизацію: кінематограф у дореволюційній Росії (1896–1917); народження радянського кіно (1918–1921); становлення радянського кіномистецтва (1921–1925); розквіт німого кіно (1926–1930). Ця періодизація стала базовою для наступних дослідників. О. Шимон розвиток українського радянського кіно також поділяв на чотири основні періоди: передісторія кіно на Україні (1893–1917); зародження радянської української кінематографії (1917–1920); українське радянське кіно в період відновлення народного господарства країни (1921–1925); українське радянське кіно в перші роки соціалістичної реконструкції народного господарства (1926–1929).

На думку українського дослідника, 1917–1929 роки складають дуже важливий історичний етап в житті «першої у світі соціалістичної держави». Шимон підкреслював, що це «етап, ознаменований становленням радянської влади, розгромом сил іноземної інтервенції і внутрішньої контрреволюції на фронтах Громадянської війни, успішним відновленням народного господарства і переходом до зведення фундаменту соціалістичної економіки, до початку по усьому фронту будівництва соціалізму».

Позбавлений впливу на принципи періодизації комуністичних доктрин, по особливому підійшов до цього американський дослідник Б. Берест. Він виділив п’ять періодів розвитку українського кінематографу: початок українського кіно (1896–1907); зародження національної кінопродукції (1907–1917); перша українська кінопродукція (1917–1921); розквіт українського кіно (1921–1932); у лапах соцреалізму (1932–1941).

Подібної періодизації до певної міри дотримується і французький кінознавець Л. Госейко. У його інтерпретації періодизація українського кінематографу

57. Материалы для беседчиков по вопросам кино в СССР (к областному кинофестивалю молодежи в Приморье). — Владивосток: Приморский ОК ВЛКСМ, типо-лит. им. Волина, 1936. — С. 12–34.

виглядає таким чином: початок кінематографу в Україні (1896–1921); ВУФКУ (1922–1929); від розкуркулення до соціалістичного реалізму (1930–1940).

На наш погляд, періодизація історії українського кіно повинна враховувати закономірність його розвитку як самостійного об'єкта і предмета дослідження. У її основу мають бути покладені не лише внутрішня логіка і специфіка історичного руху самого кіномистецтва, обумовлена суспільно-політичними умовами часу, історико-культурною атмосферою, історико-політичними подіями.

Український кінематограф не може розглядатися у відриві від політичних і економічних перетворень, що відбувалися у той час в країні. Важливим моментом, що вплинув на розвиток українського кіно, були і процеси українізації, оскільки вони докорінно впливали на тематичне планування кіновиробництва і формування штату кінофабрик творчими працівниками. Процеси українізації також мають власну періодизацію: період, коли в умовах розгортання НЕПу почалося стихійне національно-культурне відродження (1920–1924); період небувалого розквіту української культури, діяльності численної талановитої молоді в літературі і мистецтві (1925–1928); період згортання українізації і нещадне винищення видатних діячів української культури (1929–1930).

У нашій роботі використана така, що видається нам оптимальною, періодизація: зародження і становлення кінематографу (1896–1916); кінематограф у період революцій і Громадянської війни (1917–1921)[58]; становлення системи державного управління кіногалуззю (1922–1930). Зазначимо, що така ж періодизація використана вченими спеціалізованого відділу Інституту мистецтвознавства, фольклору і етнології імені М. Т. Рильського НАН України у дослідженні «Історія українського кіно» Т. 1 (1896–1930), що вже упродовж декількох років готується до видання: дореволюційний кінематограф (1896–1917); кінематограф перехідного періоду (1917–1921); розвиток українського кіно в умовах національно-культурної автономії (1922–1930).

Перший і другий розділи роботи «Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи» охоплюють період з 1896 по 1921 рік і є доповненим і виправленим текстом монографії автора цих рядків «Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена» (2005). У ньому зібрано і систематизовано численні фактографічні матеріали по ранній кіноісторії України. У цій частині монографії розглянуто процеси формування кіноаудиторії, еволюція кінотеатрального бізнесу, розвиток кінохроніки і освітнього кінематографу, а також приватне виробництво в роки Громадянської війни в Ялті, Києві і Одесі. Не обійшов автор увагою і долі кіноемігрантів.

Третій, четвертий і п'ятий розділи охоплюють період з 1922 по 1930 рік і є доповненим і виправленим текстом монографій В. Миславського: «Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы» (2015), «Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922–1930» (2015), «Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы» (2015), «Становлення кінога-

58. Цей період характерний тим, що він на перший погляд не представляє єдиного цілого, оскільки фільми знімалися людьми, які опинилися по різні боки політичних барикад, але, не дивлячись на це, в творчому плані простежується взаємозв'язок, так як режисери, оператори і художники використовували не тільки один і той же набутий досвід в кіно, а й одну і ту ж кіноапаратуру і кіноательє.

лузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій» (2016). У цій частині роботи розглянуто процеси формування нормативно-правової бази ВУФКУ, організаційні форми і структура керівництва державним сектором української кінематографії в умовах розвитку кіноринку, кадрова політика і експортно-імпортна діяльність, механізми функціонування кінофікації і системи кінопрокату в умовах становлення і розвитку радянської держави.

Основу шостого розділу склали доповнені і виправлені матеріали нашої монографії «Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов» (2015), а також збірки «Олександр Довженко: Маловідомі сторінки» (2015)[59]. У цій частині роботи розглянуто жанрові і тематичні пошуки авторів української кінематографії, що виникали на різних етапах вітчизняної історії в результаті взаємодії чинників зовнішнього соціокультурного середовища і внутрішньоорганізаційних компонентів управління українською кіногалуззю, які реагували на зміни державної політики упродовж 1920-х років.

У цій роботі автор, в першу чергу, спирався на архівні джерела, численну українську і російську періодику, а також мемуари учасників тих подій. Принцип побудови роботи визначено в епіграфі — «концепції приходять і танують, а факти залишаються». Уникаючи загальної оцінки кінематографічних явищ, автор прагнув максимально збагатити роботу невідомою фактографічною інформацією. Таким чином, в монографії детальним чином реконструюється цілісна картина розвитку кінематографу в Україні в обумовлений період. Чимало даних і свідчень публікуються уперше.

Проте розгляд розвитку українського кіно поза зв’язком з російським кінематографом виглядає однобічно. Тому в роботі також широко представлена фактографія кінопроцесів у РСФРР. Подібний підхід розкриває як різницю поглядів керівників кіногалузі УРСР і РСФРР, так і взаємовплив кінематографій двох республік. Дуже цікавий і історичний досвід керівництва вітчизняною кінематографією, пошук стійких залежностей між існуючими формами організації кіносправи, умовами історичних ситуацій, на тлі яких вона функціонувала.

Вибраний автором підхід — «концепції приходять і танують, а факти залишаються» дає можливість читачеві зробити певні висновки самостійно.

Створення всеосяжної історії української культури, у тому числі й історії українського кіно, можливе лише в результаті спільних зусиль великого авторського колективу істориків і мистецтвознавців. І якщо ця робота допоможе майбутнім дослідникам і доповнить загальну картину розвитку українського кіно як важливої складової частини культурної спадщини України, автор вважатиме свою працю виправданою, а завдання виконаним.

59. Олександр Довженко: Маловідомі сторінки / Упор. В. Н. Миславський. — Х.: «Дім Реклами», 2015. — 260 с.

РОЗДІЛ 1. ЗАРОДЖЕННЯ І СТАНОВЛЕННЯ КІНЕМАТОГРАФУ (1896–1916)

1.1 Піонери кіно

Кінематограф з'явився, коли людство досягло високого рівня наукової і технічної зрілості, навчилося створювати складні і точні прилади. Як технічний винахід кінематограф стояв на одному рівні з великими відкриттями XIX і XX століть — електрикою, телеграфом, телефоном, радіо, що дозволили здійснювати зв'язки між найвіддаленішими точками земної кулі, які розширили владу людини над простором і часом.

Кінематограф з моменту свого народження став символом технічного прогресу людства, абсолютно новим, небаченим досі явищем, а тому завоював раз і назавжди величезну популярність серед усіх прошарків суспільства. На очах двох-трьох поколінь із технічної новинки і ярмаркової розваги кінематограф перетворився на важливу частину повсякденного життя мільйонів людей, на нове мистецтво, масштабне видовище, явище культури, яке безперервно розвивається. Виникнення кінематографу стало закономірним етапом історії художньої культури людства. Маючи властивості «зримої літератури», «рухливого живопису», «світломузики», кінематограф відповідав потребі синтетичної форми творчості, розширював потенціал образної виразності. Кіно — це не лише мистецтво, але і засіб інформації, документатор, фіксатор подій, своєрідний архів, а також засіб масової комунікації, він є найважливішим чинником соціального життя. Ці функції кінематографу, що проявилися із самого раннього періоду, стали особливо очевидними в процесі розвитку, поширення і технічного збагачення кіно.

Визначення специфіки кінематографу в Україні в роки його виникнення і первинного становлення вбачається необхідним і має вирішальне значення для розуміння соціальної суті кінематографу, його традицій, витоків динамічного розвитку масової культури.

28 грудня 1895 року в паризькому «Гранд кафе» на бульварі Капуцинів відбувся перший публічний сеанс «синематографу» братів Люм'єр. Через місяць у петербурзькій газеті «Новий час» було опубліковано великий відгук постійного паризького кореспондента Н. Яковлєва (Павловського) з інтригуючою назвою «Сон наяву». У цій, чи не першій кінорецензії, автор із захопленням описував винахід братів Люм'єр:

«…Бачити, сидячи у себе в кімнаті, дорогих людей, що вже померли або знаходяться за тридев'ять земель від нас, що ходять, діють, сміються, або яку-небудь велику історичну подію, ціле народне свято із тисячним натовпом, що бере в ньому участь, коли ці події або урочистості відбувалися за сотні років до нас —

що усе це як не мрія, як не порожній, але солодкий сон? А тим часом, цей сон — факт, що тепер здійснився. Багато подій, що відбуваються тепер, наші нащадки будуть спроможні бачити століттями пізніше не в мертвій картині, а в русі…»[60].

Багато російських видань передрукували матеріал М. Яковлєва, і мільйони читачів в Російській імперії дізналися про появу «синематографу». Оглядач львівської газети «Przeglad Polityczny Spoleczny i Literacki» / «Громадсько-політичний і літературний огляд» у 1896 році також відзначав, що винахід братів Люм'єр матиме величезне значення в майбутньому:

«До кольорових видовищ залишається один крок, і легко собі уявити, які чудові результати дасть кінематограф, якщо окрім руху відтворюватиме ще і справжні кольори. Застосувавши до нього фонограф, можна буде створити у себе вдома спектакль комедій, опер, драм і відтворити сцени з життя далеких народів. Це вже не є мріянням, коли кінематограф і кольорова фотографія разом з фонографом вже створені»[61].

Винахід «синематографу» братів Люм'єр дійсно стало епохальним, а дата першого публічного кіносеансу відтоді вважається днем народження кіно. Проте ще до братів Люм'єр дослідженнями в області «рухомої фотографії» займалися багато учених і в Європі, і в Америці. Серед найбільш успішних розробок можна зазначити «Оптичний театр» Еміля Рейно (Франція, 1888), «Хронофотограф» Жуля Марея (Франція, 1888), «Кінетоскоп» і «Вітаскоп» Томаса Едісона (США, 1892, 1896), «Синематограф» Леона Булі (Франція, 1893), «Електротахіоскоп» Оттомара Аншютця (Німеччина, 1893), «Плеограф» Казимира Прушинського (Польща, 1894), «Біоскоп» і «Хронофотограф» Жоржа Демені (Франція, 1895, 1896), «Біоскоп» Макса Складановського (Німеччина, 1895), «Аніматограф» Роберта Пола (Великобританія, 1895) та інші. Експерименти у сфері «рухомої фотографії» проводилися і в Російській імперії. У 1893 році механік Одеського університету Й. Тимченко сконструював оригінальний кіноапарат — «стробоскоп».

Син кріпосного селянина ***Йосип Андрійович Тимченко***[62] декілька років працював учнем у майстерні Імператорського Харківського університету. У 1874 році Тимченко переїхав в Одесу, де влаштувався на завод Російського

60. Яковлев Н. Сон наяву // Новое время. — 1896. — 29 января. Цит. за: Вишневский В. Сон наяву. К 50 летию кино в России // Искусство кино. — 1946. — № 1. — С. 34.

61. Kronika: kinematograf // Przeglad Polityczny Spoleczny i Literacki. — 1896. — Nr 41. — S. 3. Цит. за: Ґершевска Б. Так починалося телебачення // Кіно-Театр. — 2005. — № 1. — С. 14–15.

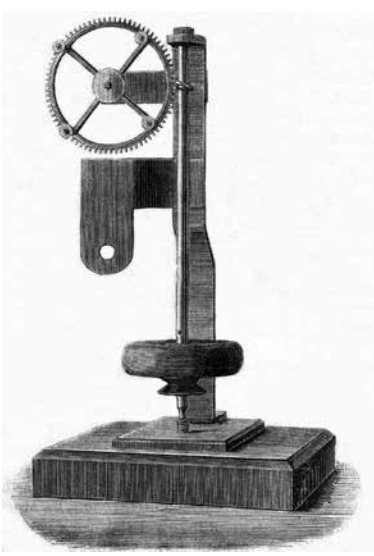
62. Про діяльність Й. Тимченко вже писали російські й українські кінознавці: Соколов И. В. Скачковый механизм «улитка» И. А. Тимченко; Сочетание аппаратов И. А. Тимченко и профессора Н. А. Любимова и кинетоскопа И. А. Тимченко и М.Ф. Фрейденберга как прототип кинематографа // История изобретения кинематографа. — Москва: Искусство, 1960. — С. 98–102; Шимон О. О. Хто ж був першим? // Сторінки з історії кіно на Україні. — Київ: Мистецтво, 1964. — С. 7–15; Островский Г. Л. Дом, где родился кинематограф // Одесса, море, кино. Одесса: Маяк, 1989. — С. 9–13; Малиновский А. В. Кто изобрел кино? // Кино в Одессе. — Одесса: АстроПринт, 2000. — С. 7–11; Капельгородська Н., Глущенко Є. Визнані і забуті винахідники // Начерки далекої кіноісторії. Київ: АВДІ, 2005. — С. 22–24; Костроменко В. Впереди паровоза // Очерки истории Одесской киностудии. — Одесса, 2010. — С. 6–15; Рапопорт А. Одесса — родина кино. Жизнь и кинетоскоп Иосифа Тимченко // Киноведческие записки. — 2010. — № 97. — С. 299–315; Миславский В., Гергеша В. Механик-изобретатель Иосиф Тимченко в документах и воспоминаниях. — Харьков: Фактор, 2012. — 288 с.; Миславский В., Гергеша В. Механик-изобретатель Иосиф Тимченко в документах и воспоминаниях. — Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2018. — 288 с.



Й. А. Тимченко

товариства пароплавства і торгівлі (нині — Судноремонтний завод). 24 березня 1880 року на засіданні фізико-математичного факультету закритим голосуванням із числа чотирьох претендентів Й. Тимченко було обрано механіком Імператорського Новоросійського університету. 1 травня 1880 року він став до роботи на новій посаді.

Восени 1893 року Тимченко сконструював стрибковий механізм типу «равлик». Далі на його основі він створив апарат «для аналізу стробоскопічних явищ» і проекції стробоскопічних зображень на екран. 9 січня 1894 року на шостому засіданні секції фізики 9 з'їзду російських натуралістів (дослідників природи) і лікарів у Москві Тимченко представив учасникам засідання свій апарат з механізмом переривчастого руху з проекцією на екран.



Апарат «для аналізу стробоскопічних явищ»

Через два дні в опублікованому протоколі засідання зазначалося про факт публічної демонстрації професором М. Любимовим «снаряда для аналізу стробоскопічних явищ, влаштованого у здійсненні його ідеї механіком Імператорського Новоросійського університету п. Тимченком. Надалі на екран було показано стробоскопічні ілюзії переривчастого руху, що створювалися особливим снарядом…»[63].

Апарат, створений Й. Тимченком, згодом експонувався у Московському музеї прикладних знань (нині — Політехнічний) під назвою «Перший кінематограф для зйомки, друкування і показу стрічки».

Одним із перших організаторів публічних кіносеансів в Україні можна також вважати одеського винахідника, фізика і «виконавця туманних картин» ***К. О. Краузе***. Задовго до появи «синематографу» Краузе сконструював апарат для проекції діапозитивів. За допомогою цього апарату він показував на екрані зображення рухомих людських фігур і екіпажів.

У 1870–1880 роках Краузе на паях з братами Нікітіними відкривав дерев'яні і кам'яні циркишапіто по усій Російській імперії. Їх заклади з'явилися в Києві, Харкові, Саратові, Астрахані, Баку та інших містах. Краузе гастролював із показа-

63. Протокол 7 заседания Секции физики IX съезда русских естествоиспытателей и врачей от 9 января 1894 г. // Дневник IX съезда русских естествоиспытателей и врачей 11 января 1894. — № 8. — Москва: Типография Э. Диссенера и Ю. Романа, 1894. — С. 28.

ми туманних картин[64]. 20 вересня 1888 року Краузе відвідав Харків. Глядачі мали можливість подивитися його «оптико-фізичну демонстрацію рухомих художніх “туманних картин”». На сеансі демонструвалися види Харкова, Криму, Кавказу[65]. 13 травня 1889 року відбулася перша демонстрація «художньо-світлових картин» Краузе у Казані. У трьох відділеннях програми глядачів вражали видові картини, гумор, фантастика[66]. У грудні 1890 року Краузе відвідав Владикавказ. Тут у міському театрі він демонстрував «туманні картини» про кавказьку виставку в Тифлісі, про дива й таємниці океану, гумористичні і фантастичні сцени з «рухами і переміщеннями»[67].

28 липня 1896 року Краузе влаштував декілька сеансів кінематографу в Одесі. У місцевій пресі повідомлялося, що ним придбано фільми братів Люм’єр, які він демонструватиме «на спеціально переобладнаному кіноапараті власного виготовлення».

Пристосувавши свій апарат для проекції люм’єрівських картин, Краузе став влаштовувати публічні сеанси, проте підтримки у своєму почині не отримав. Преса звинувачувала винахідника в обмані: «Демонструють перед публікою апарат братів Люм’єр, — писав кореспондент «Одеських новин», — а брати Люм’єр поспішили заявити, що нікому вони своїх апаратів не продавали»[68].

У листопаді 1896 року Краузе приїжджає до Тифлісу, про що повідомляє «Тифліський листок» від 19 листопада 1896 року: «…Нині кінематограф припускає демонструвати вже відомий тифлісцям своїми прекрасними туманними картинами фізик К. О. Краузе, що приїхав до Тифлісу …»[69].

«Дійсно це були відмінні туманні картини, що демонструвалися при яскравому друмондовому світлі, — згадував грузинський кінооператор О. Дігмелов. — Крім того, у Тифлісі було показано декілька кінокартин на апараті, названому Краузе «Кіневітографом», сеанси якого йшли з успіхом у цирку братів Нікітіних з кінця листопада 1896 р. по лютий 1897»[70].

Зберігся відгук про один із сеансів Краузе, опублікований у «Тифліськом листку» від 23 листопада 1896 року: «Цирк бр. Нікітіних збагатився новиною: у ньому було демонстровано так званий кінематограф або “жива фотографія” — один із новітніх винаходів. На жаль, відсутність електричного світла дещо позначилася на показаних відомим фізиком Краузе картинах, але, тим не менше, вони були дуже ефектними. Особливо сподобалися публіці із показаних “живих фотографій” дві — танець “серпантин” і “Прибуття потягу на залізничний вокзал”. У останній картині ви бачите, передусім, платформу залізничного вокзалу із декількома фігурами, що рухаються: носильниками, хлопчиком, який возиться

64. Цирк: Маленькая энциклопедия / Сост.: А. Я. Шнеер, Р. М. Славский. — Москва: Советская энциклопедия, 1979.
65. Южный край. — 1888. — 20 сентября.
66. История Татарстана // Respublika. ru. — Режим доступу: http://www.respublika.ru/forums/archive/show?stream=forums/370762
67. Канукова З. Досуг в старом Владикавказе. — Режим доступу: http://www.darialonline.ru/2004_4/kanukova.shtml
68. Между делом // Одесские новости. — 1896. — 28 июля.
69. Цит. за: Дигмелов А. Пятьдесят лет назад // Минувшее. Исторический альманах. М.–СПб., 1990. — Вып. 10. — С. 395.
70. Там само.

з собакою і нарешті, зупиняється у платформи потяг. Дверцята вагонів відчиняються, з купе виходять пасажири з їх багажем; потім один із кондукторів, проходячи повз потяг, заглядає в купе і закриває дверцята. Усі рухи — точна копія з натури, дійсно щось незвичне, ілюзія виходить щонайповнішою, все дихає життям, хоча фігури в цих “живих фотографіях” значно менші за натуральну величину. З показаних Краузе “туманних картин” можна відзначити декілька дуже гарних видів нижегородської виставки, Тифліса тощо»[71] .

Незабаром одеський кінодемонстратор побував і в інших містах. У листопаді 1898 року Краузе показував «фотографії, що ожили» у харківському цирку братів Нікітіних. Потім він відправився в турне по Середній Азії. 25 січня 1900 року в ташкентському міському саду він влаштував «Сенсаційні ілюзії американського біографа». Про цю епохальну для Ташкента подію повідомляла місцева газета:

«Сюди прибув фізик Краузе, що показує через призму “чарівного ліхтаря” грандіозні туманні картини, що рухаються, фотографії на повний зріст, що ожили, за допомогою справжнього синематографу братів Люм’єр»[72].

У 1914 році Краузе як німецького підданого інтернували і вислали в Уфимську губернію[73].



А. К. Федецький в своїй майстерні

71. Там само. — С. 408.
72. Цит. за: Проскурин В. Картинки туманного прошлого // Очерки истории Алма-Аты. — Режим доступу: http://www.lyakhov.kz/semirek/ az/k3.shtml
73. Янгиров Р. М. Киномосты между Россией и Германией: Эпоха иллюзионов (1896–1919) // Киноведческие записки. — 2002. — № 58. — С. 177.

Паралельно з гастролями різних кінодемонстраторів у Росії й Україні починаються перші кінозйомки. Першим кінооператором у Російській імперії став харківський фотограф-художник ***Альфред Костянтинович Федецький***[74].

А. Федецький прославився як першокласний майстер фотографії. Його роботи неодноразово отримували нагороди на вітчизняних і міжнародних фотовиставках. Він став автором фотопортретів видатних українських і російських діячів мистецтва О. К. Глазунова, М. Л. Кропивницького, М. К. Садовського, М. К. Заньковецької, М. М. Медведєва, М. Зембрих, В. М. Давидова й інших. Високо оцінювали талант Федецького композитор П. І. Чайковський і видатний художник-мариніст І. К. Айвазовський.

З 1880 року, після закінчення Віденського фотографічного інституту при Королівській академії мистецтв, А. Федецький працював керівникам найбільшої в Києві фотографії В. Висоцького. У 1886 році Федецький переїжджає до Харкова, де відкриває власне фотоательє. Будучи людиною творчою і такою, що захоплюється життям, Федецький жваво цікавився різними технічними винаходами. Після ознайомлення із будь-яким оригінальним нововведенням, намагався освоїти новинку і пристосувати до свого улюбленого мистецтва — «світлопису». Федецький був одним із перших в Росії, хто здійснив рентгенівське фотографування, експериментував на ниві звукозапису. Освоїв технологію кольорової, стереоскопічної і рельєфної фотографії, а також різні методи нанесення фотозображення на тканину, емаль і фарфор. Винайшов новий спосіб фотографічного виробництва, який дозволяв дуже тонко імітувати офорт-гравюру на кольоровому металі з малюнком, протравленим кислотою.

У вересні 1896 року, повернувшись із чергової закордонної поїздки, Федецький розмістив у харківській пресі два оголошення про придбання ним знімального кіноапарату:

«Федецький А. К. — фотограф Її Імператорської Величності повернувся із закордонної поїздки, де набув навичок кінетографічної зйомки (120 знімків упродовж 1 секунди)»[75].

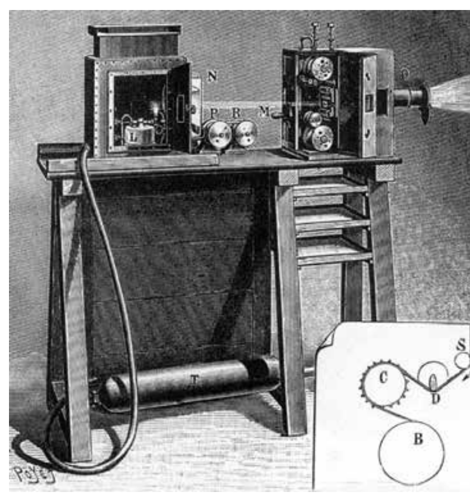
«А. К. Федецький фотограф Її Імператорської Величності. Честь має сповістити, що, повернувшись із закордонної поїздки, рекомендує нововинайдені кінетографічні зйомки, за допомоги придбаного ним найкращої системи кінетографа, що робить 120 зйомок упродовж 1 секунди. При цьому придбано ним виняткове право на виготовлення для продажу в Росії плівок негативнопозитивних із різними видами для хронофотографа Демені»[76].

74. Найбільш повна інформація про життя і творчість А. К. Федецького міститься в роботах: Миславский В. Н., Жур М. Е. Альфред Федецкий. Странички биографии // Харьковский исторический альманах. — Харьков, 2004. — Весна–лето. — С. 45–67; Миславский В. Н. Альфред Федецкий. К биографии первого российского кинооператора // Киноведческие записки. — 2006. — № 77. — С. 163–213; Миславский В. Н. Искусство фотографии Альфреда Федецкого. — Харьков: Фактор, 2009. — 128 с.; Миславський В. Н. Альфред Федецький поет фотографії. — Харьков: Фактор, 2010. — 216 с.
75. Южный край. — 1896. — 17 сентября; Харьковские губернские ведомости. — 1896. — 18 сентября.
76. Харьковские губернские ведомости. — 1896. — 19 сентября.



Реклама «хронофотографу» Ж. Демені

«Хронофотограф» Жоржа Демені[77] на той час був одним із найкращих знімально-проекційних апаратів у світі і поступався лише "синематографу" братів Люм'єр за деякими показниками. Федецький, який чудово розбирався у фототехніці, можливо, і хотів би придбати знімальну камеру з кінопроектором у братів Люм'єр. Проте вони свій винахід не продавали, а вважали за краще експлуатувати самостійно[78].



«Хронофотограф» Демені, який придбав Федецький, був універсальним: він дозволяв знімати, друкувати і проектувати фільми. «Хронофотограф» мав зйомний об'єктив і працював із 60 мм плівкою, розмір кадру складав 52x23 мм. Переривчастий рух плівки забезпечувався за допомогою механізму переривчастого руху пальцьового типу[79]. Восени 1896 року Демені удосконалив свій апарат. Стрибковий механізм ексцентричного пальця було замінено на стрибковий механізм із зубчастим барабаном[80].

---

77. *Демені Жорж* (1850–1917). Французький винахідник. Учень відомого вченого Е. Ж. Марея (з 1882), який в 1893–1894 рр. заклав основи «хронофотограф». У 1892 перетворив «хронофотограф» Марея для проектування знімків на екран і винайшов «фоноскопія» (фр. Патент від 25.08.1892). У жовтні 1893 — липні 1894 створив перший в світі кінознімальний апарат «хронофотограф» зі стрибковим механізмом типу ексцентричного «пальця» для переривчастого пересування знімків на целулоїдних плівці (фр. патент від 27.07.1894). У 1909 році видав книгу «Les Origins du cinematographe». Див.: Вишневський В. Перші кінознімання на Україні // Радянське кіно. — 1937. — № 7. — С. 63; Садуль Ж. Всеобщая история кино. — Москва: Искусство, 1958. — Т. 1. — С. 112–120, 201, 265; Соколов И. В. Вказ. пр. — С. 128; Mannoni L. Georges Demeny // Who's Who of Victorian Cinema. — Режим доступу: http://www.victorian-cinema.net/demeny.htm.

78. За припущенням Р. Янгірова російський інженер-електротехнік, засновник Санкт-Петербурзького електротехнічного товариства В. І. Ребіков навесні 1895 року намагався придбати кінознімальний апарат у братів Люм'єр для зйомок майбутніх коронаційних торжеств, проте вони йому відмовили. Див.: Янгиров Р. Начало «царской хроники» // Искусство кино. — 1995. — № 3. — С. 60–61. За повідомленням Ж. Садуля 28 грудня 1895 року Ж. Мельєс також безуспішно намагався придбаьт апарат у братів Люм'єр.Див.: Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 212.

79. Соколов И. В. Вказ. пр. — С. 120.

80. Патент на новий стрибковий механізм Демені отримав 9.12.1896. Див.: Hronophotographical Projections. — Режим доступу: http://web.inter.nl.net/users/anima/chronoph/index.htm.



Цитовані рекламні оголошення, де говорилося, що Федецький «набув навичок кінетографічної зйомки», дають підстави припустити, що свої перші кінозйомки він здійснив ще в Парижі у серпні або на початку вересня 1896 року. У Нью-Йоркському Музеї кінематографу (Museum of the Moving Picture) зберігається договір, підписаний Альфредом Федецьким і Леоном Гомоном, у якого він придбав свою першу 60-мм камеру «Chronophotographe» влітку 1896 року.

Перші документально підтверджені кінозйомки Федецького у Харкові датуються 30 вересня 1896 року. У газеті «Південний край» повідомлялося, що він «зняв на кінетографічну плівку перенесення ікони Озерянської Божої Матері по вул. Катеринославській упродовж 1,5 хвилини»[81]. Це були перші кінозйомки на території Російської імперії, зроблені вітчизняним оператором.

Церемонію щорічної процесії з Куряжа через Холодну гору, по Катеринославській вул. до Успенського собору, Федецький, мабуть, зняв біля свого ательє. Цікаво у зв'язку із цим відзначити, що подібну зйомку в 1908 році зробив службовець кінотеатру «Боммер», що знаходився на місці першого ательє А. Федецького (Катеринославська, 6)[82].

Можна також припустити, що Федецький при купівлі «хронофотографа» заручився підтримкою одного із видатних французьких промисловців Леона Гомона[83], фірма якого виготовляла і продавала кіноапарати Демені. Не випадково Федецький в оголошенні підкреслює своє «виняткове право на виготовлення для продажу в Росії плівок».

Інформація у газеті «Південний край» від 15 жовтня 1896 року про другу зйомку Федецького була конкретнішою:

«З причини особливого інтересу в Парижі до усього російського, особливо до нашого військового життя, відомий місцевий фотограф А. К. Федецький, апаратом Демені — кінетографом, що знаходиться у нього, зробив знімки козачої джигітовки. «Позувала» джигітська команда 1-го Оренбурзького козачого полку. Наймайстерніші наїзники виконали, на скаковому іподромі, цілий ряд найсклад-

81. Южный край. — 1896. — 1 октября.

82. Миславский В. Н. Харьков и кино. Фильмобиографический справочник. — Харьков: Торсинг, 2004. — С. 119; Миславский В. Н. Харьков кинематографический. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. — С. 149; Миславский В. Н. Кинематографическая история Харькова 1896–2010. Имена. Фильмы. События. — Харьков: С.А.М., 2011. — С. 24.

83. *Гомон Леон Ернест* (1864–1946). Кінопромисловець. З 1895 — займався продажем кінознімальної і кінопроекційної техніки. У 1896 — розпочав виробництво фільмів. У 1905 році організував найбільше А/Т «Гомон» з філіями в різних країнах. У Росії представництво «Гомон» відкрилося в 1905 році. Див.: Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 115–117, 364–367; Mannoni L. Léon Ernest Gaumont // Who's Who of Victorian Cinema. — Режим доступу: http://www.victorian-cinema.net/gaumont.htm.

ніших і ризикованих вправ. Кінетограф дуже вдало схопив усі ці еволюції, так що стрічка знімка буде надзвичайно цікава. Копії з неї призначено для Парижу й інших французьких міст»[84].

Повідомлення у пресі про кінематографічну зйомку, поза сумнівом, підігрівали цікавість читачів. Багато хто бажав дізнатися про це незвичайне захоплення Федецького детальніше. Федецький продовжує інтригувати публіку. 27 листопада 1896 року харків'яни прочитали в одній із газет наступне оголошення:

«Через деякий час в театрі опери[85] буде дано два сеанси "кінетографа" А. Федецького, фотографа Імператорського Двору. Живі фотографії із закордонного і місцевого життя. Буде показано картини натуральної величини апаратом, що має різні назви як-то: хронофотограф, синематограф, кінематограф, аніматограф та ін.»[86].

Перед першою публічною демонстрацією кінематографу Федецький вирішив влаштувати, те, що сьогодні зветься прес-показом. У своє ательє він запросив кореспондентів харківських газет і представників місцевої влади. Гостям було показано декілька фільмів і оголошено про майбутню демонстрацію кінематографу в оперному театрі.

За день до прем'єри в газетах з'явилися схвальні відгуки. Найбільша харківська газета «Південний край» зазначала:

«У цей понеділок в оперному театрі відбудеться надзвичайно цікавий сеанс: відомий наш фотограф А. К. Федецький покаже за допомогою наявного у нього цілком вдосконаленого кінематографу, так звані рухливі, або живі, фотографії. Із цілої серії таких картин, відтворних на екрані у 12 арш. шириною і 10 арш. висотою, виокремлюються знімки щодо основних моментів перебування Їх Величностей у Парижі, і потім місцеві — хресний хід під час перенесення Озерянської ікони Божої Матері із Куряжа до Харкова і джигітовка козаків Оренбурзького полку, зняті тут безпосередньо п. Федецьким. Усі знімки кінематографу п. Федецького, які ми бачили в його ательє на екрані, справляють величезне враження, з яким усі наявні тут "рухливі" фотографії зрівнятися в жодному разі не спроможні. Для відтворення знімків в оперному театрі потрібно силу електричного світла, сконцентровану в одному пункті в 60 ампер. Г. Федецький, вельми зацікавлений винаходом кінематографу, дасть тут тільки один сеанс, потім апарат його буде відправлено до Києва і Варшави»[87].

На першій полосі цього ж номера газети Федецький помістив друге рекламне оголошення про демонстрацію кінематографу в оперному театрі:

«У понеділок 2 грудня в оперному театрі буде дано сеанс "кінетографу" А. К. Федецького, фотографа Імператорського Двору. Буде показано на сцені, на екрані величиною 12 аршин ширини і 10 аршин висоти живі фотографії із за-

84. Южный край. — 1896. — 15 октября.
85. Зараз філармонія (вул. Римарська, 21).
86. Южный край. — 1896. — 27 ноября.
87. Южный край. — 1896. — 1 декабря. — С. 3. Вельми цікавий витяг з цитованої газетної рецензії: «Всі знімки кінематографа п. Федецького, які ми бачили в його ательє на екрані, здійснюють величезний ефект, з яким всі колишні тут "рухомі фотографії" рівнятися ні в якому разі не можуть». Що мав на увазі рецензент, коли писав «колишні тут» незрозуміло. Або мова йшла про ательє Федецького (значить, він і раніше провадив досліди з «рухомою фотографією» ?!), або про Харків в цілому.

кордонного і місцевого життя. Апарат «кінетограф» єдиний в Росії і є останнім словом технічного удосконалення, поєднуючи в собі хронофотограф, синематограф, кінематограф, сейниматограф, вітограф та ін.»[88].

Для успішної демонстрації кінематографу в оперному театрі із глядацьким залом майже на тисячу місць Федецькому необхідно було вирішити одне технічне завдання. Дуже складно виявилася досить добре освітити екран розміром 8.5х7.1 м. «Хронофотограф» Демені, судячи з опису, розміщеного у французькому журналі «Природа», не був розрахований для проекції фільмів на великий екран:

«…Якщо задовольнятися екраном звичайного розміру, то кисневого світла достатньо[89], і апарат робиться легким у використанні будь-де. Ми зобразили на малюнку повну установку для будинку, в якому немає ні газу, ні електрики…»[90]. Завдяки допомозі харківського фізика П. В. Клюге[91], газове джерело світла у кінопроекторі Федецького було замінене ефективнішим — електричним[92].

Виходячи з цього можна зробити сміливе припущення — у сеансі Федецького майже вперше в Європі було використане електричне джерело світла. Як підтвердження можна навести висловлювання французького історика кіно Ж. Садуля з приводу кіносеансу в Парижі на Благодійному базарі, під час якого сталася пожежа з численними жертвами. Паризький сеанс відбувся у травні 1897 року, через півроку після сеансу Федецького:

«Оскільки електрика ще була мало поширена у Франції, для кіноапаратів використовували не дугові лампи, а різні пристосування, найзручнішою з яких була ефірна лампа»[93].

Кіносеанс Федецького, влаштований у приміщенні оперного театру 2 грудня 1896 року, викликав захоплені відгуки преси. Рецензенти відзначали високу технічну якість зйомки, особливо наголошуючи на тому незабутньому враженні, яке залишила демонстрація фільмів на екрані небачених розмірів. Атмосферу цього перегляду добре передає відгук в газеті «Південний край»:

«Сеанс кінетографа, влаштований А. К. Федецьким в оперному театрі, перевершив усі сподівання по ступеню інтересу, викликаному дивовижним винаходом Едісона. Театр був переповнений, — ще задовго до початку спектаклю було вивішено аншлаг про продаж усіх місць. Після «цирульника Севільї» почався кіносеанс, що тривав півгодини, яка минула для публіки зовсім непомітно, бо вона була захоплена тим, що відбувається на екрані. Г. Федецький демонстрував 11 знімків, з них місцевих було два, один представляв переїзд Їх Величностей з Парижу

88. Южный край. — 1896. — 1 декабря. — С. 1.
89. У XIX столітті в чарівних ліхтарях застосовувалося Друммондове світло — біле світло, що отримується шляхом розжарювання вапна в полум'я гримучого газу. Однак на рубежі XIX-XX століть частіше вживалася такий різновид друммондова світла, як ефірно-кисневі пальники (сатуратори). Див.: Дигмелов А. Пятьдесят лет назад // Минувшее. Исторический альманах. М.–СПб.: Atheneum; Феникс, 1990. — Вып. 10. — С. 408.
90. Mareschal G. Le chronophotographe de M.G. Demeny // La Nature. — 1896. — 21 novembre. — P. 391–394. Цит. за: Соколов И. В. Вказ. пр. — С. 152.
91. *Клюге П. В.* Харківський фізик, електротехнік, інженер. У 1888 р. удосконалив електричний годинник в будівлі Міського будинку. У 1900 р. розробив проект електроосвітлення Харкова. Див.: Южный край. — 1888. — 8 августа; 1900. — 14 июля, 20 ноября.
92. Електрику в театр провели після капітальної перебудови в 1885 році. Див.: Крыхтина Н. Вдоль по Рымарской (секреты Старого оперного театра). Харьков. Что? Где? Когда? — 2004. — № 5. — С. 13.
93. Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 182.

в Сен-Клу. Зйомки з’явилися на екрані у великому масштабі, так що деякі персонажі були більшими від натурального розміру. Деякі картини були вражаючими і викликали бурхливі оплески і захват глядачів. Картини насправді захоплюють і створюють повну ілюзію. Багато сміху, смішного з подивом, викликала картина, що зображує вулицю Великої Опери в Парижі, коли усі рухи фігур і екіпажів відбувалися не вперед, а назад. Чудова картина — джигітовка козаків Оренбурзького полку; особливе здивування викликає момент падіння коня. На цій картині деякі особи офіцерів полку були настільки виразно зображені, що їх легко було упізнати. Дуже хороша картина — негри на Марсовому полі, що купаються у басейні. Точність фотографій у цьому випадку така, що помітний блиск мокрих спин негрів. Деяким недоліком у проявленні картин було тремтіння їх і не завжди рівне світло рефлектора, що обумовлено, вочевидь, недостатністю електричної енергії клубного освітлення. Тільки за сприяння п. Клюге вдалося отримати необхідну кількість ампер світла. Величезний успіх сеансу спонукав п. Федецького влаштувати наступного тижня із благодійною метою в оперному театрі ще один подібний сеанс, але зі збільшенням інших картин, кількість яких дійшла до двадцяти. Увесь збір п. Федецький надає в розпорядження п. губернатора, для роздачі бідним м. Харкова перед святом. Припущено на початку вечора поставити оперу «Паяци», а потім відбудеться сеанс і на закінчення танці. Мета цього спектаклю настільки вдала, що можна тільки від душі і щирого серця подякувати п. Федецькому за його істинно добру справу»[94].

Відмінною особливістю Федецького було те, що відомий своєю активною громадською і просвітницькою діяльністю фотограф вже другий свій кіносеанс провів із благодійною метою, пожертвувавши увесь збір на користь бідних, які не мали коштів для викупу зимового одягу з ломбарду. Попутно відмітимо, що Федецький практично щороку вносив «пожертвування у міський ломбард, для видачі застав найбіднішим»[95].

Наводимо деякі подробиці щодо благодійного сеансу Федецького:

«У суботу 7 грудня 1896 року в оперному театрі на користь бідних м. Харкова і тих, що потребують викупу теплого одягу до свят з ломбарду, буде дано другий сеанс «кінетографа» А. К. Федецького, фотографа Імператорського Двору. Рухливі фотографії величиною 9–12 аршин. Усіх картин буде показано 18, серед яких демонструватиметься виїзд Їх Імператорських Величностей із Парижу в Сен-Клу, а також приїзд президента французької республіки Фелікса Фора на огляд військ 14 липня. Подробиці в програмі. Перед сеансом буде дана опера “Риголетто”»[96].

Федецький, за свідченням газет, «дуже зацікавлений винаходом кінематографу», займався зйомками досить інтенсивно, про що свідчить той факт, що в програму наступного сеансу, який відбувся 7 грудня, він включив і декілька нових сюжетів:

«Другий сеанс кинетографа, влаштований з благодійною метою А. К. Федецьким в оперному театрі, притягнув багато публіки. Картини цього разу вдалися ще краще і викликали неабиякий захват публіки. З нових місцевих

94.Южный край. — 1896. — 4 декабря.
95. Харьковские губернские ведомости. — 1894. — 12 апреля.
96. Южный край. — 1896. — 6 декабря.



Оперний театр Комерційного клубу

знімків дуже сподобався вид нашого вокзалу у момент відходу потягу з начальством, що знаходилося на платформі»[97].

«Кінематограф нині починає входити в моду. У Москві, в Одесі, і в Харкові цей останній винахід фотографії — фотографічні рухливі знімки — дуже цікавить публіку. — Відзначав кореспондент «Харківських губернських відомостей». — Як за величиною знімків, так і за різкістю кінематограф, що демонструвався третього дня вдруге, в оперному театрі, фотографом п. Федецьким, належить до числа найкращих. Демонстрація його і цього разу була дуже цікава. Публіки було багато. Г. Федецького багато викликали. Збір з вечора поступить на користь бідних м. Харкова»[98].

Відгуки у пресі про два кіносеанси А. Федецького містять дуже цікавий матеріал. Завдяки газетним публікаціям, можна спробувати ідентифікувати фільми з його програми.

Із 18 фільмів, показаних Федецьким, мінімум чотири були зняті в Харкові. Про фільм «Негри на Марсовому полі, що купаються у басейні» не згадують історики кіно, в картотеці збережених фільмів синематеки «Гомон» дані про нього відсутні. Під назвою «Приїзд президента французької республіки Фелікса Фора на огляд військ 14 липня», можливо, фігурує фільм «Прибуття президента республіки на перегони» (Великий приз Парижа у 1896 р.)[99]. Картина, що зображує «вулицю Великої Опери в Парижі, на якій усі рухи фігур і екіпажів відбувалися не вперед, а назад», могла в оригіналі називатися «Рух в Парижі»[100].

97. Южный край. — 1896. — 9 декабря.
98. Харьковские губернские ведомости. — 1896. — 10 декабря.
99. Ж. Садуль наводить й інші фільми, вироблені компанією «Гомон» в той час: «Великі фонтани Версаля», «Сніданок птахів у Віденському курзалі», «Вихід із заводу Панарда і Льовасор», «Заклинательница змій» і ін. Див.: Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 200.
100. La Cinematheque Gaumont. — Режим доступу: http://www.newsreels.gaumont.com/

Фільм «Переїзд Їх Величностей із Парижу у Сен-Клу» демонструвався у Франції під назвою «Цар Микола II під час відвідування Парижу». Розглянемо його детальніше.

Восени 1896 року молодий імператор Микола II з імператрицею здійснив поїздку по країнах Європи, його із захватом прийняли у Франції, і цей візит багато в чому сприяв зміцненню російсько-французького союзу. Наскільки важливо це було для Франції, можна судити по тому, що під час візиту Миколи II в центрі Парижу було закладено міст через Сену, що символізував зближення двох держав. Споруді було дано ім'я імператора Олександра III (міст з багатими архітектурними прикрасами існує і нині під тією ж назвою).

Історик українського кіно О. О. Шимон помилково приписав Федецькому зйомку перебування Миколи II у Франції[101]. За повідомленнями преси, Микола II знаходився у Франції на початку жовтня 1896 року[102], а Федецький, як свідчать газети, вже до середини вересня повернувся до Харкова. Кінозйомку перебування Миколи II в Парижі зробили Ж. Мельєс, фотограф Бенкету, а також оператори французьких фірм «Бр. Пате» і «Гомон». Зйомку для компанії «Гомон» виконав штатний оператор фірми «Вірний Гюстав»[103].

Фільм «Переїзд Їх Величностей з Парижу у Сен-Клу», швидше за все, не зберігся, принаймні, він не фігурує в архівних каталогах фірми «Гомон». Проте на інтернет-сайті фірми повідомляється, що з моменту створення компанії у 1895 році для неї вже почали знімати хроніку. У квітні 1897 року в першому каталозі «Гомон» вже фігурували фільми «Цар Микола II під час відвідування Парижу», «Рух в Парижі» та інші[104].

У середині січня 1897 року відбувається подія, що спонукала Федецького у подальшому припинити кінематографічну діяльність, — в залі оперного театру відбулася перша в Харкові демонстрація «синематографу» братів Люм'єр. Безумовно, перші покази фільмів Люм'єр у Харкові докорінно не вплинули на рішення Федецького. Він сприйняв їх як тимчасове явище і все ще сподівався на реалізацію своїх сюжетів у Франції і демонстрацію свого «кінетографа» в інших містах України і Росії.

У січні 1897 року Федецький відвідав Москву, де зняв на кіноплівку «катання на Червоній площі»[105]. У квітні він, за повідомленнями газет, «планує знімати різні моменти народного гуляння, на Кінній площі для свого синематографу» у Харкові[106]. На другий день Пасхальних свят (16 квітня) Федецький робить у Харкові анонсовану кінозйомку.

«Народні гуляння, влаштовані на Кінній площі, в ці свята не відрізнялися пожвавленням, чому сприяв значною мірою стан погоди, холодної з вітряним пилом, що засипав очі. <…> Художник-фотограф А. К. Федецький зняв декілька

101. Шимон О. О. Вказ. пр. — С. 25.
102. Le tsar et la tsarina en France. Hommage au Tsar. Octobre 1896. Paris: librairies — Imprimeries Reunies, 1896; Vianzone T. Lettres sur le couronnement de l'impereur Nicolas II et de l'impératrice Alexandra et sur leur séjour en France, Paris 1896.
103. Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 200, 210, 549.
104. La Cinematheque Gaumont.
105. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. — Київ: АН УРСР, 1959. — С. 127.
106. Харьковские губернские ведомости. — 1897. — 13 апреля

сцен народного гуляння для вдосконаленого ним синематографу, але з великими труднощами, оскільки вітер не дозволяв твердо встановити апарат»[107].

У чому було «удосконалення синематографу», точно не встановлено. Не вдалося виявити і відомості про публічну демонстрацію знятого сюжету. Можна припустити, що ця зйомка не вдалася. Спробуємо описати умови, в яких доводилося працювати Федецькому. Він знімав, не маючи інформації ні про чутливість плівки, ні про освітленість об'єкта, не міг визначити чутливість плівки попередніми пробами, не мав можливості встановити освітленість за допомогою експонометра. Фотограф так само не мав відповідних технічних засобів для обробки знятого матеріалу і тому вимушений був користуватися лабораторією Гомону.

21 серпня 1897 року Федецький приступає до чергової кінозйомки. Цього разу він вирішив зафіксувати невелику ігрову сценку — виступ на сцені відкритого театру комерційного клубу фокусника Альбані:

«Місцевий фотограф-художник А. К. Федецький, що з великим успіхом демонстрував минулого року кінематограф в оперному театрі, нині робить знімки для кінематографу. Учора нам вдалося бути присутніми при зйомці наступної оригінальної сценки.

Містер Альбані, що працює на сцені відкритого театру комерційного клубу, із зав'язаними хусткою очима малює на папері портрет Бісмарка. Закінчивши цей портрет, м. Альбані приступає до іншого. Зробивши декілька штрихів, він швидко зриває з підрамника аркуш паперу, і перед очима здивованих глядачів з'являється фізіономія артиста нашого театру А. П. Смирнова»[108].

Ця перша на території Російської імперії кінозйомка, для якої спеціально позував актор, стала передвісником ігрових фільмів. На відміну від подієвих зйомок в цьому фільмі Федецьким була використана інша композиція кадру, де враховується театральна мізансцена. Подібна зйомка не була для Федецького новинкою — він вже мав достатній досвід фотографічних зйомок у театральних декораціях. Цікаво зазначити, що у цей же час у Франції подібні експерименти ставив Жорж Мельєс. У середині 1897 року він налагодив випуск фільмів, що зафіксували його, коли він показував фокуси у костюмі Мефістофеля[109].

Стосовно ж творчого аспекту, то не викликає сумніву, що Федецький досконало опанував техніку кінозйомки і міг сміливо змагатися з будь-яким оператором щодо образотворчої майстерності. Вочевидь, припинити кінематографічну діяльність Федецького змусили інші обставини.

Сеанси у Харкові не окупили витрат на дороге кіновиробництво. Зйомка фільмів не покривала затраченої праці, вартості плівки і хімікатів на її обробку. Приміром, півторахвилинний сюжет «перенесення ікони Озерянської Божої Матері» мав довжину 35 метрів. Фільм такого метражу в 1900 році обходився виробникові майже в 500 карбованців[110]. Проте в 1896 році вартість сирої плівки була вища, відповідно і випуск фільму обходився дорожче.

107. Харьковские губернские ведомости. — 1897. — 17 апреля.
108. Южный край. — 1897. — 22 августа.
109. Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 214–215.
110. Список кинематографических картин с участием Высочайших Особ, снятых фотографом Его Величества под фирмою «К. Е. фон Ган и К°» г. Ягельским // Киноведческие записки. — 1992. — № 18. — С. 99.

До того ж «єдиний в Росії», як рекламував Федецький свій «кінетограф», таким у грудні 1896 року вже не був. Фірма Л. Гомона через спеціалізовану пресу оголосила про продаж «хронофотографа» Демені в Росії[111]. Порушення Гомоном договору про «виняткове право», яке придбав Федецький на «виготовлення для продажу в Росії плівок негативнопозитивних з різними видами для хронофотографа Демені», не мало наслідків. Федецький навіть не намагався чогось робити для захисту свого підприємницького пріоритету. Та й хіба був у цьому сенс?

На початку 1897 року стан кінематографу в Росії кардинально міняється. Але, незважаючи на це, Федецький з 20 по 25 листопада 1897 року робить зйомку ігрової сцени, розіграної акторами київського театру Бергон'є, а в лютому 1898 року підписує контракт на зйомку в київському театрі Соловцова[112]. Проте, чи зняв Федецький сюжет в театрі Соловцова, не відомо. Вірогідно, це були останні кінозйомки Федецького. Одному, із конструктивно застарілим обладнанням і обмеженою кількістю сюжетів, неможливо було змагатися із налагодженим і високотехнологічним на той час кіновиробництвом братів Люм'єр.

Та все ж Федецький ще сподівається на можливість реалізації відзнятих ним сюжетів у Франції. Після візиту Миколи II до Парижу, візит у відповідь здійснив президент французької республіки Фелікс Фор. У Франції з підвищеною цікавістю стежили за подіями в Росії. Ця ситуація давала надію Федецькому. Але його «кінетограф», на жаль, вже не «є останнім словом технічної досконалості». Нагадаємо, що знімав Федецький «хронофотографом» Демені зразка 1896 року. Ця модель дозволяла робити зйомку на кіноплівку шириною 60 мм[113]. Моделі інших виробників знімально-проекційних кіноапаратів були розраховані на роботу з 35 мм плівкою. Таким чином, Федецький опинився у безвихідній ситуації — він міг пропонувати зняті ним сюжети тільки фірмі «Гомон» (заснована у вересні 1896 року французька компанія «Бр. Пате», була зацікавлена зйомками Федецького і хотіла їх придбати. Угода не відбулася, але листування за 1896 рік про ці наміри збереглося у Нью-Йоркському Музеї кінематографу — Museum of the Moving Picture).

Проте точно відомо, що у 1897 році компанія «Гомон», з економічних міркувань, перейшла на випуск апаратури, адаптованої для 35 мм плівки[114], і гарячково намагалася збути застарілі моделі, у тому числі і в Росії. У цей час компанія «Гомон» починає інтенсивно проводити власні зйомки і в невеликих кількостях закуповувати хроніку на стороні. Лише у 1900 році після проведення Всесвітньої промислової виставки, підтвердився інтерес публіки до хронікальних фільмів. «Гомон» організовує мережу власних кореспондентів у багатьох країнах і займає провідне місце у світі по випуску кінохроніки[115]. Історик кіно С. С. Гінзбург відзначав, що у 1903–1904 роках французькі кінофірми створили в Росії мережу кореспондентів, у яких скуповували цікаві кінозйомки[116].

111. Фотографическое обозрение. — 1896. — № 2. — Вклейка.
112. У Нью-Йоркському музеї кінематографа (Museum of the Moving Picture) збереглися документи, що свідчать про ці зйомки.
113. Hronophotographical Projections.
114. Ibid.
115. La Cinematheque Gaumont.
116. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. — Москва: Искусство, 1963. — С. 38.

Таким чином, Федецький, не знайшовши можливості для збуту своїх фільмів у Росії й не маючи замовлень «Гомону», вимушений був остаточно припинити зайняття кінематографом. До того ж, саме в цей час він зацікавився новим проектом — відкриттям першої в Росії фотографічної школи.

Інших відомостей про кінематографічну діяльність Федецького дотепер виявити не вдалося. Фільми Федецького, мабуть, не збереглися. Утім, не виключено, що вони можуть бути виявлені у Французькій синематеці, де, як відомо, зберігається велика кількість неатрибутованої ранньої кінохроніки (можливо, Федецкий встиг продати свої сюжети Гомону у кінці 1896 — початку 1897 року).

Поки можна відносно точно уявити композицію втрачених подієвих сюжетів, знятих Федецьким. Ці сюжети було знято одним планом. Апарат під час зйомки встановлювався ним (утім як і іншими кінооператорами) за можливості фронтально відносно того місця, де відбувалася дія. Події знімалися здебільшого так, що об'єктив кіноапарата знаходився на тому ж рівні, що й основні учасники подій. Майданчик дій визначався постійною відстанню апарату (укомплектованого одним стандартним об'єктивом) від об'єкта зйомки, яке, зазвичай, складало 10–15 метрів[117].

Стосовно сюжету «Джигітовки козачого полку» можна зробити декілька сміливих припущень. Не виключено, що виступи козаків на харківському іподромі було спеціально влаштовано для кінозйомки — адже в газеті повідомлялося, що для зйомки «Позувала» джигітська команда 1-го Оренбурзького козачого полку і що «найбільш майстерні наїзники виконали, на скаковому іподромі, цілу низку надскладних і ризикованих вправ. Кінетограф вельми вдало схопив усі ці еволюції». Також нагадаємо, про що повідомляв рецензент після демонстрації цього сюжету, — «на цій картині деякі особи офіцерів полку були настільки виразно зображені, що їх легко було упізнати».

Таким чином, можна припустити, що сюжет «джигітовки» Федецький зняв декількома планами — загальним і середнім(!), використовуючи «вдосконалений ним синематограф». Можливо, «удосконалення» Федецьким кіноапарата, про яке неодноразово повідомляла преса, зводилося до можливості використовувати інший об'єктив («Хронофотограф» Демені мав зйомний об'єктив).

Підбиваючи підсумок кінематографічної діяльності А. Федецького, можна зазначити, що кінозйомки і кіносеанси влаштовувалися ним, у тому числі, і в рекламних цілях, для забезпечення конкурентоспроможності свого підприємства. Проте цілком правомірне й твердження, що кінематограф був сприйнятий Федецьким як чудове творіння людського розуму. Фінансовий прибуток нового видовища цікавив його незрівнянно менше, ніж передбачення художньообразотворчих можливостей кіноекрану.

117. Гинзбург С. С. Рождение русского документального кино // Вопросы киноискусства. — Москва; 1960. — Вып. 4. — С. 248–249. В. І. Ребіков в квітні 1896 року в поданому проханні до Міністерства імператорського двору про дозвіл проведення зйомки імператора Миколи II, повідомляв що апарат необхідно розмістити на відстані від 30 до 50 кроків до лінії руху процесії. Див.: РГИА СПб. — Ф. 472. — Оп. 4. — Спр. 109. Цит. за: Летопись российского кино. 1863–1929 / Сост.: В. Вишневский, В. Михайлов, В. Ватолин, А. Дерябин, В. Фомин, Р. Янгиров. — Москва: Материк, 2004. — С. 14; Янгиров Р. М. Начало «царской хроники». — С. 56–61.

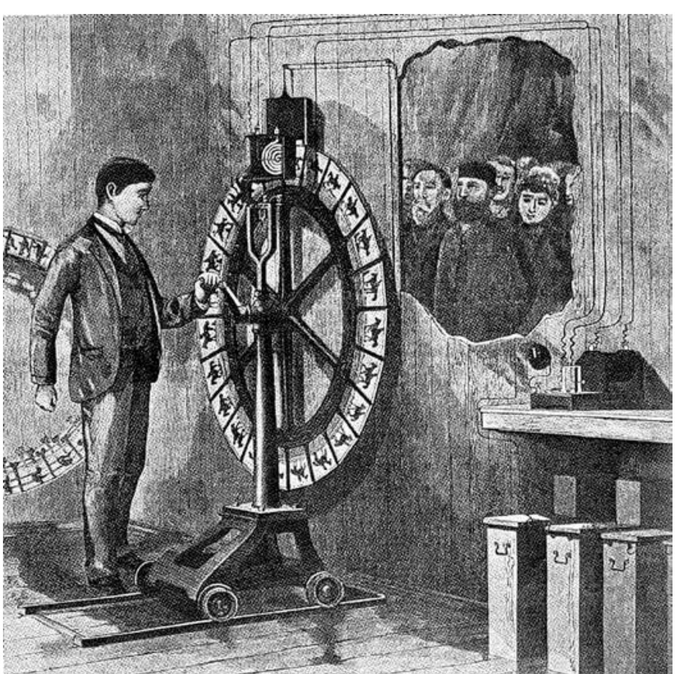
1.2 Перші кіносеанси

Після першого публічного показу кінематографу братів Люм'єр новий винахід з'являється і в інших країнах Європи. Російська публіка познайомилася з «синематографом» братів Люм'єр у 1896 році під час перших публічних сеансів у Петербурзі (1–26 травня)[118] і Москві (30 травня — 28 липня)[119]. Незабаром після столичних сеансів заїжджі кінодемонстратори з'явилися і в Україні.

Сеанси «синематографу» братів Люм'єр відбулися у 1896–1897 роках в Одесі, Львові, Миколаєві, Херсоні, Києві, Харкові, Чернігові, Катеринославі, Полтаві, Сімферополі, Севастополі, Житомирі й інших містах.

У Одесі публічні сеанси «рухливої фотографії» відбулися 7 листопада 1893 року. На Одеській виставці, що проходила з 7 листопада по 20 грудня, демонструвався електротахіскоп німецького винахідника Оттомара Аншютца, що займався вивченням фаз руху.

У електротахіскопі низка скляних діапозитивів із зображеннями окремих фаз руху розташовувалися по краях диска. Диск швидко обертався, причому окремі скляні діапозитиви, як тільки з'являлися перед отвором до сусідньої темної кімнати, освітлювалися спалахами гейслерової трубки. Глядачі в сусідній темній кімнаті через отвір, що мав такий же розмір, як і діапозитив, дивилися на швидку зміну зображень якогось безперервного руху на діапозитивах, які освітлювалися





Електротахіоскоп О. Аншютца

118. Петербургская газета. — 1896. — 1, 4, 5, 9 мая; Новое время. — 1896. — 5 мая.
119. Новости дня. — 1896. — 20, 26, 30 мая, 24 июня; Московский листок. — 1896. — 25, 26 мая, 5 июня, 28 июля; Московские ведомости. — 1896. — 25 июля.

з певною частотою спалахами гейслерової трубки. У електротахіскопі використовувався диск із 24 скляними діапозитивами[120].

Електротахіскоп Аншютца спочатку з великою помпою експонувався у Варшаві в 1891 році, потім з травня по жовтень 1893 року — на Всесвітній художньо-промисловій виставці в Чикаго, а потім був привезений на Міжнародну виставку в Одесу. Повідомлення про перший публічний показ електротахіскопа з'явилося 7 листопада в «Одеському листку»:

«У будинку готелю "Франція" відкрилася художня виставка «живих фотографій», що рухаються за допомогою електричної машини — "електротахіскопа"»[121]. Наступного дня у газеті «Одеський листок» розмістили ще одно оголошення про цю подію:

«Цікава новина! Виставка "живих фотографій": кут Дерибасівської і Колодязного пров. Щодня відкрита з 11 ранку до 11 вечора. Докладніше в афішах»[122]. Надалі, 25 листопада 1894 року Аншютц демонстрував свої «живі картинки» у Берліні перед міністром культури, а з 22 лютого до кінця березня 1895 він організував публічні покази електротахіскопа в залі на 300 місць[123].

Про демонстрацію «синематографа» братів Люм'єр в Росії і програму фільмів одесити дізналися зі статті, опублікованої в «Одеських новинах» від 6 липня 1896 року. Кореспондент газети О. М. Горький описував у своєму матеріалі побачений сеанс «синематографа» братів Люм'єр на Всеросійській виставці у Нижньому Новгороді:

«Екіпажі йдуть з екрану прямо на вас, пішоходи їдуть, діти граються із собачкою, тремтить листя на деревах, їдуть велосипедисти — і усе це, з'являючись звідкись із перспективи картини, швидко рухається, наближається до країв картини, зникає за ними, з'являється з-за них, йде углиб, зменшується, зникає за рогами будівель, за лініями екіпажів, один за одним… перед вами кипить дивне життя — справжнє, живе, гарячкове життя…»[124].

Сеанси на Всеросійській виставці в Нижньому Новгороді влаштовував заповзятливий французький імпресаріо Р. Гюнсбург[125]. У травні 1896 року Гюнсбург організував сеанси «Синематографу» братів Люм'єр в Петербурзі, Москві і Нижньому Новгороді. Після закриття Всеросійської виставки в Нижньому Новгороді Гюнсбург приїхав в Одесу.

З 7 липня 1896 року демонстрації «синематографу» братів Люм'єр почалися в Олександрівському парку (зараз парк ім. Т. Г. Шевченка). Про ці сеанси повідомляла газета «Новоросійський телеграф»:

«Олександрівський парк. З правого боку головного буфета щодня від 7 годин до 12 годин ночі хрономатограф з Парижу. Жива і рухлива фотографія. Сеанси

120. Фотографии, оживленные посредством электротахископа Аншютца. СПб, 1891; Хронофотография Аншютца // Фотограф-любитель. — 1895. — № 3. — С. 114; Садуль Ж. Всеобщая история кино. — Москва: Искусство, 1958. — Т. 1. — С. 91–92.
121. Одесский листок. — 1893. — 7 ноября.
122. Одесский листок. — 1893. — 8 ноября.
123. Hendrykowska M. Śladami tamtych cieni. Film w kyltyrze polskiej przełomu stuleci 1895–1914. Poznań, 1993. — S. 33.
124. П-в А. С Всероссийской выставки: синематограф Люмьера // Одесские новости. — 1896. — 6 июля. — С. 2.
125. Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. — Москва: Материк, 1998. — С. 7.

кожні ½ години. Вхід 25 к.»[126]. Через 11 днів у рекламному оголошенні в тій же газеті з'явилися інші назви — «синематограф», «кінематограф».



Оголошення про демонстрацію «синематографа» бр. Люм'єр в Олександрівському парку

Публіці демонстрували програму, що складалася з декількох фільмів. За повідомленням старого працівника українського кіно, службовця одеської прокатної контори «Мистецтво» М. Я. Ландесмана, в Одесі демонструвалися фільми Люм'єрів «Политий поливальник», «Прибуття потягу», «Вихід робітників із фабрики Люм'єр», «Руйнування стіни», «Сімейний сніданок» і інші[127].

Перші сеанси проходили в Олександрівськом парку, в тимчасово обгородженому павільйоні на відкритій веранді. Потім «синематограф» демонструвався в Міській аудиторії, у будівлі на вулиці Дерибасівській, 10 і в Російському театрі. Кіносеанси були сприйняті глядачами з великою цікавістю, і відразу ж стали популярною розвагою. Мабуть, про один із таких сеансів згадував режисер російського кіно Володимир Кас'янов:

«Трохи згодом, сидячи в Одесі зі своїми однолітками в якомусь балаганчику, ми з нетерпінням чекали показу "ілюзіону", як обіцяла реклама при вході. Згасло світло, і раптом на невеликому екрані з'явилася вулиця якогось іноземного містечка, по якій люди стали ходити як живі, пройшла няня з дитячим візком, проїхали коні з якимось фургоном, пробігли собаки, що за кимось гналися, — і ми із захватом завмерли, гіпнотизуючи дивовижний екран. Але ось десь далеко показався потяг. Все збільшуючись у розмірах, він мчався у напрямку до нас. Ми усі якось відразу вийшли зі стану свого заціпеніння, насторожилися, засовалися на лавці і, коли потяг наблизився до нас настільки, що мав би, як нам тоді здалося, обов'язково наїхати на нас, ми схопилися зі своїх місць і перелякані кинулися убік… Але паровоз з вагонами, на наше радісний подив, промчав по тому ж екрану повз нас, а ми обмінялися один з одним щасливими поглядами. Нам оголосили, що «ілюзіон» закінчився… Звичайно, із закінченням цього одного з перших кіносеансів в Одесі, "ілюзіон" для усіх нас тільки почався. Ми стали полоненими у "царстві тіней"»[128].

Незадовго до появи «синематографу» братів Люм'єр одеситам демонстрували кінетоскоп Томаса Едісона[129]. Проте він успіху не мав[130]. Кінетоскоп призна-

126. Новороссийский телеграф. — 1896. — 7 июля.
127. Ландесман М. Я. Так починалося кіно. — Київ: Мистецтво, 1972. — С. 13.
128. Касьянов В. Вблизи киноискусства. Отрывки из воспоминаний. 1896–1917 гг. // Киноведческие записки. — 1992. — № 13. — С. 175.
129. Прем'єра кінетоскопу Едісона в Росії відбулася 26 травня 1896 в Москві. Див.: Московский листок. — 1896. — 25 мая.
130. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. — Київ: АН УРСР, 1959. — С. 6.

чався для індивідуального перегляду, до того ж зображення у ньому було низької якості:

«Ілюзія руху, якщо дивитися у кінетоскоп, повна, але кінетоскопічні картини, будучи дуже маленькими, представляються недостатньо яскравими і не зовсім рельєфними. Крім того картину в кінетоскопі може бачити тільки один глядач…»[131].

28 липня 1896 року в Одесі відбулася низка сеансів, влаштованих фізиком К. О. Краузе. У місцевій пресі він повідомив, що придбав фільми братів Люм'єр, які він демонструватиме «на спеціально переобладнаному кіноапараті власного виготовлення».

Незабаром після перших демонстрацій «Синематографу» Люм'єрів відбулося кілька сеансів із новою, значно ширшою програмою. Додатково в Одеському російському театрі демонструвалися фільми братів Люм'єр «Коронаційні урочистості», «Вид моря», «Кірасирський полк» та інші[132].

Ці сеанси проходили 10 і 12 грудня у Міській аудиторії, 28 грудня — в Російському театрі:

«В четвер, 12 грудня 1896 року в Міській аудиторії відбудеться остання прощальна демонстрація "Синематографу Люм'єра" із новою програмою і початком о 8 годині вечора. У своїй програмі Люм'єри покажуть: картини коронації і франко-російських урочистостей La semaine russe, жовтень 1896 року. Між іншим: приїзд Їх Величностей у Шербург, Париж і Москву, урочиста хода Їх Величностей на коронацію; сцени військового побуту, сцени з дитячого життя; чудові види столиць та ін. та ін.»[133].

«Російський театр. В суботу 28 грудня — екстраординарна вистава один тільки раз буде продемонстровано Синематограф «Люм'єра». Нові картини! Буде показано: картини коронаційних і франко-російських урочистостей La semaine russe, жовтень 1896 р. Між іншим: приїзд Їх Величностей у Шербург, Париж і Москву, урочиста хода Їх Величностей на коронацію; сцени військового побуту, сцени з дитячого життя; чудові види столиць і ін. і ін»[134].

Неабияку цікавість публіки викликали широко розрекламовані «сцени російського життя» і кадри коронації Миколи II, зняті французьким оператором Каміллом Серфом у Москві 18 травня 1896 року[135]. Наступними гастролерами в Одесі виявилися французи Поль Деко[136] і Маріус Шапюї[137]. Вони приїхали

131. Южный край. — 1896. — 15 июля.
132. Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 9.
133. Новороссийский телеграф. — 1896. — 12 декабря.
134. Новороссийский телеграф. — 1896. — 28 декабря.
135. Михайлов В. П. Вказ. пр. — С. 7–8. В РДАКФД збереглися три хронікальних сюжета про Миколу II, знятих К. Серфом 9 і 14 травня 1896 року. Див.: Баталин В. Н. Кинохроника в России 1896–1916. Опись киносъемок, хранящихся в РГАКФД. — Москва: Олмапресс, 2002. — С. 157.
136. *Деко Поль.* Французький інженер. У 1894 році отримав першу премію Французького фотографічного товариства за швидкісний затвор. У 1895 році брав участь у виробництві кіноапаратів братів Люм'єр. З 1896 року працював в майстернях Л. Гомона. Див.: Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 265.
137. *Шапюї Маріус* (1879–?). Оператор. Разом з братом П'єром і сестрою Люсі працював на фабриці бр. Люм'єр. З травня 1896 року півтора року перебував у Росії і Польщі. Проводив зйомки в Одесі, Петербурзі, Києві, Тифлісі. Вів щоденник своєї подорожі і детально описував свої пригоди в листах до родини. Див.: Bottomore S. Marius, Pierre and Lucie Chapuis // Who's Who of Victorian Cinema. — Режим доступу: http://www.victorian-cinema.net/chapuis.htm

до Одеси 17 серпня 1896 року. Перший сеанс відбувся 18 серпня. З 20 по 24 вересня французькі кінотехніки влаштовують сеанси в Російському і Новому театрах[138].

Восени 1897 року в Одесі поновилися сеанси «синематографу» братів Люм'єр. Представник Люм'єрів у Росії кінооператор Фелікс Месгиш[139] дав два сеанси в Одеському Большому театрі. Перший — 11 листопада, другий — 13 листопада. У програму увійшли і фільми з одеського життя. Так, на першому сеансі демонструвалися сюжети: «Полудень в Одесі», «На Миколаївському бульварі», «Додому після занять» (знято біля 3-ої гімназії), «До пішого строю готуйсь»! (із життя Лубенського драгунського полку, що стояв в Одесі). Увесь сеанс тривав 40 хвилин. На другому сеансі, окрім фільмів, показаних у перший день, додалися ще три: «Вихід вищих начальницьких осіб із Одеського кафедрального собору», «Парад 17 жовтня 1897 року», «Франко-російські урочистості в Росії». Обидві демонстрації супроводжувалися акомпанементом симфонічного оркестру[140].

Після демонстрації фільмів в Одесі Месгиш вирушає до Ялти, де виступає перед Миколою II, потім в Москву — показувати «синематограф» братів Люм'єр Великому князю Михайлу.

11 листопада 1897 року одесити мали можливість подивитися кінопрограму компанії «Бр. Пате», серед сюжетів якої, демонструвалася кінозйомка, зроблена в Одесі.

Одним із перших, хто почав влаштовувати в Києві демонстрації «оптичних рухливих картин», був художник Владислав Михайлович Галимський (9.07.1860 — 9.02.1940). У 1894–1917 роках у Києві на вулиці Львівській, 14 працювала його школа живопису і скульптури. Перша вистава Галимського відбулася 4 березня 1896 року. Оголошення в київських газетах повідомляли, що в театрі Соловцова на користь лазарету графині С. С. Ігнатьєвої художником В. М. Галимським будуть показані такі «живі картини»: «Жертвоприношення Іфігенії», «Ангел смутку», «Чотири пори року», «Ніч під Івана Купала», «Амур і Психея», «Стенька Разін», «Ранок, день, вечір і ніч», «Ідилія», «Циганський табір». У антрактах між показом картин виступали співаки, хор музичної школи під керівництвом С. Блюменфельда, звучали арії з опер у виконанні О. Штосс-Петрової, О. Мишуги, Н. ЧорноморЗадерновської. Виступав оркестр під управлінням М. Черняхівського[141].

Рух у чарівних ліхтарях відтворювався за допомогою нескладних засобів для обертання («подвійний ліхтар», «котяче око») або завдяки переміщенню скляних пластинок в апараті. Як правило, такий рух мав тільки дві фази, але досвідчені латерністи могли досить переконливо варіювати і урізноманітнювати цей ефект.

138. Hosejko L. Histoire du cinéma Ukrainien 1896–1995. Lausanne: A Die, 2001. — P. 10.
139. *Месгіш Фелікс* (1871–1949). Кінооператор. Представник бр. Люм'єр в Росії. Приїхав до Росії 25 жовтня 1897 р Змінив кінооператорів Камілла Серфа і Жана Олександра Луї Проміо (1868–1926), які поїхали з Росії. Після скандалу, викликаного зйомкою російського офіцера, який шаблею розсікав келих з шампанським, Месгіш змушений був 27 вересня 1898 року повернутися в Париж. Див.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. — Москва: Искусство, 1963. — С. 27–28; Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 259–261; McKernan L. Félix Mesguich // Who's Who of Victorian Cinema. — Режим доступу: http://www.victorian-cinema.net/mesguich.htm
140. Ландесман М. Я. Вказ. пр. — С. 15.
141. Рибаков М. Хрещатик відомий і невідомий. — Київ: КИЙ, 2003. — С. 165.

Ще одна демонстрація «оптичних рухомих картин» відбулася 6 жовтня 1896 року. Реклама в газеті «Київські губернські відомості» повідомляла:

«У літньому театрі Купецьких зборів 6 жовтня о 8 годині вечора. Перша велика вистава фізика П. В. Деринга величезних оптичних рухливих картин. Величина картин в усю сцену. Програма складається із 150 картин. Чудеса Індії — 35 картин з рухами, світловими ефектами і читанням. Тулон і Париж на честь російської ескадри в жовтні 1893 року. Всесвітня виставка в Чикаго. Подорож на повітряній кулі в Парижі»[142].



В іншому оголошенні повідомлялося, що за спільним бажанням фізик П. В. Деринг дає 15 жовтня іще одну оптичну виставу за програмою:

«Подорож уздовж полярних околиць Росії з демонстрацією північного сяйва, сонця, полювання на моржів і білих ведмедів; казка про Білосніжку і сімох карликів; подорож по Бірманії й Сіаму в 1873 році у 10 оригінальних видах, знятих з натури; індуїстське свято на річці Ганг і ін.»[143].

Подібні сеанси Деринг влаштовував і раніше. Ще до приїзду до Києва він наприкінці жовтня 1895 року влаштовував «оптичні вистави» у ризькому цирку Альберта Саламонського:

«Туманні картинки Деринга, які показують у цирку Саламонського, залучають широку публіку. Екран великий і картинки виходять яскравими і чіткими. Деякі кадри про китайсько-японську війну надзвичайно ефектні, повні життя, особливо морські види. Було показано також бомбардування фортеці. На екрані спалахували вогники, а потім, для більшого ефекту, з усієї сили стукали у барабан і т. п. Гумористичні кадри викликають багато сміху»[144].

Влітку 1904 року з тріумфом пройшли сеанси Деринга в Єкатеринбурзі:

«Давно відомий Оренбургу фізик П. В. Деринг», який «своїми туманними живими фотографіями приніс нашій великій і малій публіці вкрай приємну і корисну розвагу. Картини його, здебільшого підібрані серіями, що супроводжувалися тямущим і пречудово викладеним пояснювальним читанням, заледве залишають бажати чогось кращого по своїй виразності і тонкій художності виконання. До числа шедеврів у пана Деринга можна віднести його картину “Сцена бурі у від-

142. Киевские губернские ведомости. — 1896. — 5 октября.
143. Цит. за: Жукова А. Е., Журов Г. В. Кинематографическая жизнь столицы советской Украины. — Киев: Мистецтво, 1983. — С. 5.
144. Рижский вестник. — 1895. — 29 октября. Цит. за: Рейлян А. Кино // gorod riga. info. — Режим доступу: www.gorodriga.info/history/ culture/cinema/. О сеанесе Деринга в Риге в 1895 году так же Див.: Purglave O. Pa kino vēstures pēdēm Latvija. 1958; Дименштейн И. Приятное и полезное развлечение // Рига и рижане 100 лет назад. — Рига, 2007.



критому морі”. Якщо уникнути деякої квапливості у зміні ефектів, то ця картина справляє приголомшливе враження. Гроза, що віддаляється, з нечастими спалахами блискавок передана із вражаючою правдоподібністю. Усі картини Деринга у фарбах і вражають ретельністю обробки. Комічні картини викликають нестримний сміх у публіці. Оренбурзький губернатор оголосив сердечну вдячність Дерингу за його люб’язну увагу до дітей і учнів, для яких дано безкоштовну виставу туманних картин. Багато із найбідніших дітей так і не побачили б картин, а тепер дитячий світогляд розширився і отримав корисний поштовх»[145].

Більш детальної інформації про діяльність фізика Деринга виявити не вдалося. Відомо, що у 1914 році його як німецького підданого інтернували і вислали в Уфимську губернію[146].

У жовтні 1896 року Київ відвідав представник іноземної фірми «Ахіллес», який показував у Пасажі на Хрещатику новинку — «біоматограф» — «живі рухливі фотографії у натуральну величину». Вірогідно, сеанси великого успіху не мали і незабаром припинилися.

Популяризатором, пропагандистом і організатором демонстрацій «синематографу» братів Люм’єр у Києві в широкому масштабі став актор, режисер і театральний антрепренер Микола Миколайович Соловцов. Він у 1891 році заснував «Товариство драматичних акторів» і театр, що став одним із кращих у Києві.

14 грудня 1896 року в театрі Бергон’є на Фундукліївській вулиці, № 5 відбулася перша демонстрація «синематографу» братів Люм’єр, організована М. Соловцовим. Картини показувалися у натуральну величину. Успіх перших кіносеансів спонукав Соловцова продовжити публічний показ люм’єрівських картин. У січні Соловцов оголошує, що «синематограф» Люм’єрів законтрактований ним і усіх, хто бажає провести сеанс, він просить звертатися до нього.

У березні 1897 року кияни скупчилися на Хрещатику біля будинку № 19, де гастролював «електричний театр Едісона». Реклама сповіщала про вдосконалений «синематограф» і новий фонограф[147]. Проте надії публіки не виправдалися. «Електричний театр Едісона» зразка 1893 року поступався люм’єрівському «сине-

145. http://oren2007.by.ru/Vkus.htm

146. Янгиров Р. М. Киномосты между Россией и Германией: Эпоха иллюзионов (1896–1919) // Киноведческие записки. — 2002. — № 58. — С. 177.

147. Мається на увазі апарат «вітаскоп», патент на виготовлення якого Т. Едісон придбав у молодих винахідників Армата і Джекінса. «Вітаскоп» продавався разом з комплектом фільмів, виготовлених для «кінетоскопа» Едісона. Однак сеанси «вітаскопа» не користувалися успіхом у публіки. Див.: Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 172–181.

матографу» за величиною зображення і освітленням[148].

У цей же час у київських газетах з'являється повідомлення представництва братів Люм'єр у Києві:



Театр Бергоньє. Тут із 14 грудня 1896 р М. Соловцов влаштовував сеанси «синематографа» бр. Люм'єр

«Дирекція синематографу Люм'єра оголошує товариствам, клубам, інститутам, сімейним будинкам etc, що вона влаштовує на запрошення сеанси синематографу у тих приміщеннях, де є електрика, або де може бути проведений електричний струм.

За подробицями просять звертатися в секретаріат дирекції. Хрещатик, "Гранд-готель", кімната № 56.

Дирекція синематографу Люм'єра»[149].

Успіх сеансів «синематографу», влаштованих у театрі Соловцова, спонукав його й надалі подовжувати терміни кінопоказів. При постійних аншлагах демонстрації тривали до кінця сезону 1896 року. Програма сеансу включала видові картини, документальні сюжети, вуличні сценки з життя різних народів. Так, у Києві демонструвалися види Венеції, Парижа, Лондона, Рима; ігри дітей, армійські маневри, виступ вуличних танцівників, боксерів і т. п. До перших програм увійшли, фільми, що стали широко відомими, «Вихід робітників з фабрики Люм'єр», «Прибуття потягу», «Буря на морі»[150].

Програма сеансу включала від 50 до 80 картин, що демонструвалися в чотирьохп'яти відділеннях. Наприклад, 9 січня 1897 року в театрі Соловцова демонструвалися картини «Король Гумберт і королева Маргарита в Монці», «Панорама Венеції», «Зубний лікар», «Мандрівник і мазурики», «Тірольський танець»; 23 березня — «Барочна пристань», «Сварка маленьких дітей», «Весільний кортеж принца Неаполітанського в Римі»[151]. Досить часто кінопрограма поєднувалася із спектаклями. 17 січня 1897 року, за повідомленням київських газет, в Театрі Бергоньє «після комедії у трьох діях "Яма нещастя" Фалалєва глядачі побачать картини кінематографу Люм'єра»[152].

148. Кинетоскоп Эдисона и Кинематограф О. и Л. Люмьер // Фотографический ежегодник П. М. Дементьева. — 1896. — С. 80.
149. Рибаков М. Вказ. пр. — С. 167.
150. Жукова А. Е., Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 7.
151. Там само.
152. Киевлянин. — 1896. — 14, 18 декабря.

25 березня 1897 року відбулося вже ювілейна вистава — 50-й сеанс фільмів братів Люм'єр у Києві. На прохання публіки сеанси було продовжено і 30 березня демонструвалася нова серія картин: «Повітряні танці», «Діти танцюють», «Діти плачуть», «Вуличні танцівниці», «Маневри» й інші[153].

Кіносеанси у театрі Соловцова проходили щодня аж до 20 лютого 1898 року. Потім власник апарату, керівник театру Соловцова, організував турне демонстраторів Аксьонова і Берченка по Волзі і Сибіру[154].

7 серпня 1897 року починаються кіносеанси в київському Купецькому клубі, які влаштовували французькі техніки Кляйн і Шапюї. Вони супроводжували виступи циркової трупи братів Нікітіних, що гастролювала в Києві в 1897 році.

У 1898 році в театрі Бергоньє відбулася вистава американського «біографа». На сеансі були показані фільми «Пожежа в Лондоні», «Потяг-експрес», «Вибух будинку» і інші.

У листопаді 1898 року Київ відвідав французький кінооператор Фелікс Месгиш. До цього він побував в Одесі, де зняв декілька сюжетів із місцевого життя. Сеанс «синематографу» братів Люм'єр, за повідомленнями преси, відбувся 24 листопада 1898 року в цирку Морица. Програму сеансу складали фільми: «Види столиць й іноземних міст», «Сцени з жіночого життя», «Тривога пожежників», «О, ці жінки». Окрім іноземних картин, демонструвалися сюжети, зняті в Одесі й Києві: «Після параду на Дерибасівській біля Собору», «У театрі М. М. Соловцова в Києві»[155].

Один із перших публічних сеансів кінематографу в Україні відбувся у Харкові 7 липня 1896 року. На думку історика кіно В. Є. Вишневського, в Харків приїхав представник англійської фірми Роберта Пола[156] зі своїм апаратом — «аніматографом»[157]. За наявними відомостями, публічні сеанси «аніматографа» Р. Пола у Харкові влаштовував французький поданий Монне, власник одного з харківських готелів.

Про сеанси «аніматографа» повідомляла харківська газета «Південний край»:

«Сад комерційного клубу "Сейнематограф", небувала новина: жива рухлива фотографія. Величезний успіх за кордоном, а останнім часом у Москві і Петербурзі.

153. Жукова А. Е., Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 7.
154. Г-и. Кино в старые годы // Театр и кино. — 1915. — № 3. — 28 ноября. — С. 17.
155. Киевские губернские ведомости. — 1898. — 23 ноября; Казанский телеграф. — 1898. — 9, 11 апреля.
156. *Пол Роберт Вільям* (1869–1943). Винахідник, піонер англійського кіно. З 1891 року виробляв електроінструменти. У 1894 році удосконалив кінетоскоп Едісона, а навесні 1895 сконструював кінознімальний апарат, за допомогою якого виготовляв фільми для кінетоскопу. У 1895 році сконструював кінопроектор (спочатку мав назву «театрограф», потім перейменований в «аніматограф»). Перша публічна демонстрація відбулася в Лондоні 28 лютого 1896 році. Протягом 1896 року випустив 156 примірників свого кінопроектора. У 1896 році зняв фільми «Дербі», «Хвилі моря», «Залицяння солдата» (перший ігровий англійський фільм) і ін. До 1905 року був найбільшим кіновиробником в Англії (до 50 фільмів на рік). У 1910 році припинив кінематографічний бізнес. Див.: Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 123, 174, 297; Соколов И. В. История изобретения кинематографа. — Москва: Искусство, 1960. — С. 136–137; Barnes J. Robert William Paul // Who's Who of Victorian Cinema. — Режим доступу: http://www.victorian-cinema.net/paul.htm.
157. Вишневский В. Пионер Русской кинематографии // Красное знамя. — 1941. — 14 марта. Прем'єра «аніматографу» Р. Пола в Росії відбулася 1 травня 1896 року в Москві в саду і театрі «Гейтен». Див.: Новости дня. — 1896. — 30 мая.



Тільки на декілька днів»[158]. У літній сезон 1896 року в закритому літньому театрі Комерційного саду демонструвалася програма, що складалася з десяти фільмів: «Англійські боксери», «Пожежа в Лондоні», «Міст через Темзу», «Танець серпантин» й інші[159].

На перший сеанс «сейнематографа» у «Південному краї» з'явилася схвальна рецензія:

«У закритому літньому театрі комерційного саду демонструється нині синематограф (жива фотографія), який залучає порівняно багато публіки. Картини, відтворювані синематографом, досить великих розмірів і виходять дуже добре, а деякі з них прямо-таки доводять до ілюзії, примушуючи глядачів забути, що перед ними не реальність, а картини. Особливо нам сподобалися картини, які зображують "Англійських боксерів" і "Пожежу в Лондоні", де самовідданий пожежник рятує з охопленого з усіх боків полум'ям будинку дитину, тримаючи його однією рукою, а за допомогою іншої спускається по сходах. Хороші також "Міст через Темзу", по якому здійснюється назад і вперед рух пішоходів і екіпажів, "Танець серпантин", і т. п.»[160].

Через тиждень після прем'єри «аніматографа» кореспондент «Південного краю» повідомляв:

«Нині у закритому театрі саду комерційного клубу не без успіху демонструється нещодавно винайдений апарат "кінематограф". Апарат, що демонструється, в комерційному клубі чомусь називають "сейнематограф". Поза сумнівом, що тут криється маленьке непорозуміння курйозного характеру, бо бр. Люм'єр з Ліона, що винайшли уперше подібний апарат назвали його "кінематограф", на відміну від «кінетоскопа», винайденого Едісоном. Деякі фотографічні "живі" знімки, відтворювані кінематогра-



158. Харьковские губернские ведомости. — 1896. — 7 июля; Южный край. — 1896. — 7 июля.
159. Южный край. — 1896. — 8 июля.
160. Харьковские губернские ведомости. — 1896. — 7 июля.

фом, що демонструється в комерційному клубі, бувають вельми туманні, тремтячі й не точні»[161].

Негативний відгук рецензента «Південного краю», де йшлося, що знімки, відтворювані «сейнематографом», бувають «вельми туманні, тремтячі й не точні», має пояснення. Кінопроектор Р. Пола мав деякі технічні недопрацювання. Він базувався на «хронофотографі» Марея із використанням 35 мм целулоїдної плівки і семилопатевого стрибкового механізму, який не забезпечував рівномірного руху кіноплівки.

Успіх демонстрацій «нещодавно винайденого апарату кінематографу» у Харкові був короткочасним. Про це можна судити з наступного оголошення:

«Рідкісний випадок вірної наживи! Дешево продається “синематограф”, — повідомлялося в газеті «Південний край», тобто живі фотографії, повний апарат із видами і приладдям. Питати у п. Монне у власному готелі, на Катеринославській вул»[162]. Через місяць ця ж газета розмістила вже скромніше оголошення:

«Продається дуже дешево синематограф із 10 видами. Запитати швейцара готелю Монне»[163].

На початку грудня 1896 року у фойє драматичного театру на Сумській вулиці, представник іноземної фірми «Ахіллес», що приїхав з Києва, демонстрував «біоматограф». Проте сеанси (вони відбувалися із трьох до семи годин вечора) «живих рухливих фотографій у натуральну величину», мабуть, не мали великого успіху. За винятком рекламної інформації, інших відгуків у пресі щодо цих кіносеансів знайти не вдалося[164].

У середині січня 1897 року в залі оперного театру відбулася перша в Харкові демонстрація «синематографу» братів Люм’єр[165]. Влітку цього ж року демонстрації фільмів поновилися, при цьому в наявності у демонстратора було близько ста картин[166].

«Кінематограф п. Люм’єра кардинально відрізняється від тих кінематографів, які раніше демонструвалися у Харкові, — зазначала газета «Південний край». — Переваги його перед попередніми, головним чином, полягають у тому, що в ньому майже немає тих коливань світла, які сильно впливають на зір і порушують ілюзію. Демонстрація кінематографу супроводжується оплесками публіки, на вимогу якої, багато рухливих картин було повторено»[167].

Паралельно з демонстраціями «синематографу» братів Люм’єр сеанси «рухомої фотографії» проводилися в залі Дворянських зборів і в приміщенні Товариства поціновувачів хорового співу. У зв’язку із цим представник фірми Люм’єр розмістив у місцевих газетах декілька оголошень:

161. Южный край. — 1896. — 15 июля.
162. Южный край. — 1896. — 27 сентября.
163. Южный край. — 1896. — 30 октября.
164. Южный край. — 1896. — 5, 6 декабря.
165. Харьковские губернские ведомости. — 1897. — 16 января; Южный край. — 1897. — 16 января.
166. У програмі сеансу демонструвався фільм «Приїзд до Росії президента Франції Ф. Фора». Див.: Харьковские губернские ведомости. — 1897. — 15, 17 июля.
167. Вишневський В. Перші кінознімання на Україні // Радянське кіно. — 1937. — № 7. — С. 65–66.

«Дирекція синематографу Люм'єр звертає особливу увагу публіки на те, що синематограф Люм'єр нічого спільного не має із жалюгідними послідовниками, які відвідали м. Харків»[168].

Сеанси, що проходили у залі Дворянських зборів і в приміщенні Товариства поціновувачів хорового співу, не користувалися великою популярністю у харків'ян. Публіка віддала перевагу якіснішому «синематографу» братів Люм'єр — його сеанси відбувалися до кінця 1897 року:

«Синематограф Люм'єра. Драматичний театр. Картини показує французький технік Georges Pradiny, який демонстрував картини при Височайшому Дворі, і нагороджений золотим годинником з орлом»[169].

З 23 липня 1897 року в цирку братів Нікітіних починаються сеанси кінематографу, влаштовані французькими техніками Полем Деко і Маріусом Шапюї.

У січні 1898 року в Харків приїхав представник американської компанії Едісона з «розмовляючим кінетофонографом». Проте демонстрації «кінетофонографа» Едісона зазнали фіаско:

«На Катеринославській вулиці демонструється кінетофонограф, який показує сам собою через недосконалість конструкції, мало цікавого, але з таким курйозом: у номері, який зображує пожежу в Парижі, при відповідній обстановці, раптом у фонографі звучить чисто російський вигук: "Батюшки, помогите!"»[170].

У листопаді 1898 року в харківському цирку братів Нікітіних одеський фізик К. Краузе показував «живі фотографії» за допомогою вдосконаленого ним кінопроекційного апарату.

У 1896–1897 роках кінодемонстратори ліонської фірми Франсіс Дубліє[171], Поль Деко, Маріус Шапюї, Шарль Моїссон[172] і Кляйн під керівництвом Артура й Івана Грюнвальдів об'їжджають багато міст України.

19 жовтня 1896 року Деко влаштовує першу демонстрацію синематографу Люм'єр в Миколаєві[173], а 5 листопада — в Херсоні. Моїссон і Кляйн поперемінно курсують між Харковом і Кишиневом. Шапюї і Грюнвальд зустрічаються з Деко

168. Там само. — С. 66.

169. Харьковские губернские ведомости. — 1897. — 29 сентября.

170. Харьковские губернские ведомости. — 1898. — 2 февраля.

171. *Дубліє Франсіс* (1878–1948). Оператор. Разом з братом Габріелем працював на фабриці бр. Люм'єр. Франсіс прибув до Петербурга 17 травня 1896 року. Разом з Чарльзом Моіссоном зняв тисняву на Ходинському полі в дні коронації Миколи II. Однак ці зйомки були конфісковані. Повторно приїхав в Росію у вересні 1896 року. Разом з помічником Сваттоном протягом двох років роз'їжджав по різних містах Росії, Польщі та Галичині. Див.: McKernan L. Francis Doublier // Who's Who of Victorian Cinema. — Режим доступу: http://www.victorian-cinema.net/doublier.htm

172. *Моіссон Шарль*. Французький оператор, механік. Працював головним механіком у бр. Люм'єр. Брав участь в розробці дослідного зразка кінопроектора. З 14 травня в протягом п'яти місяців разом з Ф. Дубліє знаходився в Росії. Знімав коронацію Миколи II. Див.: Herbert S. Charles Moisson // Who's Who of Victorian Cinema. — Режим доступу: http://www.victorian-cinema.net/moisson.htm

173. Однак раніше Деко — 4 серпня 1896 року безіменний демонстратор влаштував в театрі Шеффера (нині Миколаївський Академічний Художній російський драматичний театр) один сеанс, рекламуючи його як «кінематограф, винайдений братами Люм'єр». Про цей перший в Миколаєві кіносеанс, який викликав загальне невдоволення публіки через низьку технічну якість, повідомляла місцева газета «Південець». Але сеанси Деко в театрі в театрі Шеффера, мали колосальний успіх. За свідченням рецензента газета «Південна правда» програма, що включала 40 найменувань, була зустрінута з захопленням, особливо «Прибуття поїзда». Див.: Короленко М. Г. Перший кіносеанс у Миколаєві // Миколаївська міська рада. — Режим доступу: https://mkrada.gov.ua/content/pershiy-kinoseans-u-mikolaevi.html

в Чернігові, де 9 лютого 1897 року влаштовують прем'єру кінематографу в муніципальному театрі, а 18 березня — в Катеринославі і Полтаві. З часом А. Грюнвальд наймає і навчає місцевих механіків. Один із них, Сергій Катарський, влаштовував кінопокази 29 травня в Сімферополі і 14 червня — у Севастополі.



Оголошення про демонстрацію «синематографа» бр. Люм'єр у Харкові в Оперному театрі Комерційного клубу

7 серпня 1897 року Деко вирушає з Катарським у Житомир (тут уперше знайомиться із кінематографом М. М. Коцюбинський, який працював на той час кореспондентом житомирської газети «Волинь») і повертається у вересні в Київ для зйомок. Незабаром в Україну приїжджають й інші кінодемонстратори. Жорж Прадін влаштовує сеанси в Одесі і Харкові, а Франсіс Дубліє — у Севастополі і Ялті[174].

Восени 1896 року починаються сеанси «вітаскопа» Едісона в Галичині. У Львові сеанси проходили з 13 вересня по 10 жовтня у фотоательє такого собі Аппеля в пасажі Гаусмана[175]. Газета «Kurjer Lwowski» повідомляла щодо цього:

«Кінематограф — прекрасні живі картинки Едісона. Вистави щодня, з різноманітними репродукціями творів музичних і вокальних за допомогою Графона з 11 години ранку до 1, з 4 по полудні до 9 у Пасажі Гаусмана, 8. Вхід 50 цт. Польський союз»[176]. Пропонована програма складалася із фільмів «Потяг», «Дитсад», «Шотландський танець», «Акробатки», «Корабель у морі» і інші. Проте «вітаскоп» Едісона мав технічні недоробки і викликав численні нарікання у публіки. Через два дні після прем'єри в газеті «Kurjer Lwowski» була опублікована розгорнута рецензія «Диво XIX століття», в якій анонімний автор, зокрема, зазначав:

«…Оскільки на Львів припав обов'язок викликати захоплення «кінематографом», розглянемо детальніше, як він сприймається глядачами в залі "Робітничого дому". Тож, кінематографічні образи справляють враження, анітрохи не більше, ніж добре знайомі дітям «діорами». Вони кращі лише тим, що рухливі, а гірші тим, що багато образів, особливо фотографії з життя, мають нестерпне мерехтіння, що ускладнює перегляд і нечувано стомлює очі. Це мерехтіння, виклика-

174. Hosejko L. Вказ. пр. — P. 10.
175. Kurjer Lwowski. — 1896. — 13 września. — Nr 255. Цит. за: Чудо XIX століття // Галицька брама. — 1996. — № 24. — С. 12.
176. Ґершевска Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. — Львів: Ї, 2004. — С. 9.

не тим, що перед глядачем просувається ряд образів, які зливаються на сітківці ока в один рухливий, є невід'ємним і нездоланним недоліком кінематографу. <…> Вистава відбувається таким чином: публіка заповнює стільці перед білим екраном, світло в залі гасне, а на екрані з'являється овальний настінний образ, внаслідок збільшення — дуже невиразний, який рухається, тремтить і мерехтить. Причому усі штрихи, тріщини і пухирі, що виникли при відливі колодіонової плівки, на якій в апараті розміщено негативи образів, з'являються на екрані в декілька десятків разів збільшеними, так що діорама ця залишає враження не сцен життя, а страхітливої галюцінації людини, хворої на лихоманку…»[177]. Автор рецензії не бачив перспектив для нового винаходу Едісона і відзначав, що кінематографу відводиться лише роль «чудової іграшки».

Проте на початку серпня 1897 року, через рік після першого показу, рецензент друкованого у Львові «Dziennik Polski» мав вже іншу точку зору:

«Якщо сьогоднішній винахід Едісона розвиватиметься, то можна буде незабаром дивитися театральні вистави без присутності акторів. До таких вистав майбутнього належить порожня сцена, завішена білою завісою, а за завісою велика кількість фонографів і кінетоскопів. Глядачі змогли б слухати видатні опери і драматичні вистави в найдрібніших деталях самої вистави і гри акторів, їх голосу, одягу, рухів, звуків оркестру і навіть слів суфлера. Це усе завдяки справжньому чарівнику XIX століття, дозволить брати участь у виставах, що даються за тисячу миль або ж через декілька років»[178].

За повідомленнями преси сеанси «біоскопу» Едісона влаштовувалися і в кінці 1897 року. Так львівська «Gazeta Narodova» повідомляла про демонстрацію апрету Едісона в Еден-театрі Б. Шенка[179].

Перші публічні кіносеанси «синематографу» братів Люм'єр у Львові, влаштовані Франсісом Дублiє відбулися з 9 по 20 січня 1897 року[180]. Місцем показу «синематографу» було вибрано театр Скарбка (зараз театр ім. М. Заньковецької). Тут сеанси проходили з 9 по 20 січня і передували театральним постановкам.



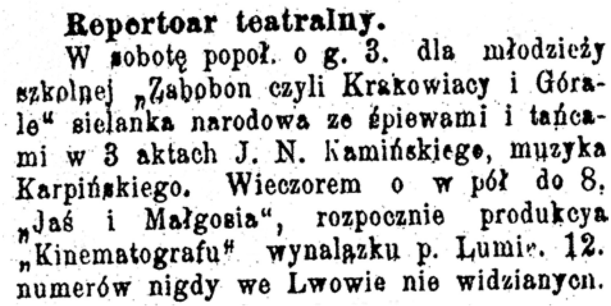
Оголошення про демонстрацію в «Еден-театрі» Біоскопа Т. Едісона

«Неможливо передати ні нашого захоплення, ні захоплення львівської публіки,

177. Cud XIX wieku // Kurjer Lwowski. — 1896. — 15 września. — S. 2. Цит. за: Чудо XIX століття // Галицька брама. — 1996. — № 24. — С. 12.
178. Dziennik Polski. — 1897. — Nr 217. Цит. за: Hendrykowska M. Śladami tamtych cieni. Film w kyltyrze polskiej przełomu stuleci 1895–1914. — Poznań, 1993. — S. 44.
179. Gazeta Narodova — 1897. — Nr 239. Цит. за: Gierszewska B. Kino i film we Lwowie do 1939 roku / B. Gierszewska. — Kielce: Wydawnictwo Academii Świetokrzyskiej, 2006. — S. 96.
180. Ґершевска Б. Вказ. пр. — С. 10.

яка зібралася на кінематографічній виставі у театрі. — Відзначав письменник Юліуш Каден-Бандровський, про першу виставу “синематографу” братів Люм’єр у Львові. Після завершення вистави, коли полк французьких кірасирів у обладунках і шоломах, що мчали галопом здалеку, наближаючись до публіки, вискакували з-за екрану, увесь театр почав кричати. Музиканти у цей час не наважувалися виконувати свої обов’язки, щоб не заважати враженням публіки. Ось так увесь театр від галерки до партеру кричав із захопленням, а деякі глядачі закрилися руками, коли побачили зображення людей, що вискакують з білого екрану»[181].

Через декілька місяців сеанси «синематографу» братів Люм’єр поновилися. За повідомленням «Gazeta Narodova», з 15 до 23 квітня 1897 року сеанси «синематографу» влаштовувалися у приміщенні театру як окрема програма щодня з 15.30 до 19.30[182].


Repertoar teatralny.
W sobotę popoł. o g. 3. dla młodzieży szkolnej „Zabobon czyli Krakowiacy i Górale“ sielanka narodowa ze śpiewami i tańcami w 3 aktach J. N. Kamińskiego, muzyka Karpińskiego. Wieczorem o w pół do 8. „Jaś i Małgosia“, rozpocznie produkcya „Kinematografu“ wynalązku p. Lumir. 12. numerów nigdy we Lwowie nie widzianych.

У 1897 році ще декілька сеансів «синематографу» братів Люм’єр відбулися у львівському «Kontinentalny Eden-teatr», де демонструвався і фільм із місцевого життя «W kawiarni lwowskiej» / «У львівській кав’ярні». Через деякий час сеанси «синематографу» братів Люм’єр відбулися в Коломиї і Бориславі[183].

У 1898 році відбулися перші сеанси кінематографу на Буковині. Демонстрація «живої фотографії» в Чернівцях із середини січня влаштовував технік Маріан Квадровський в залі готелю «Zental». У програмі одного з сеансів, що відбувся 3 березня, було показано фільми «Политий поливальник», «Прибуття потягу», «Купання парижанки», «Карнавальна картина» та інші. У грудні 1899 року, за повідомленням газети «Буковина», сеанси кінематографу (початок о 16, 18 і 20 годині) розпочинаються у будинку Пайлера (вул. Панська, 12)[184]. За один сеанс глядачі мали можливість подивитися 10 короткометражних картин. Найбільш успішними, за повідомленням преси, були фільми «Драгуни і стрільці на маневрах», «Парад кавалерії в Шербурзі», «Балет» та інші.

У 1898–1900 роках брати Люм’єр поступово полишили кіновиробництво. Вони не вірили у перспективи «синематографу» і вважали недоцільним вкладати капітали у виробництво, що не має майбутнього. Крім того, у них з’явилися конкуренти — потужні концерни «Гомон» і «Бр. Пате», які фінансувалися найбільшими французькими банками. На початку 1900-х років Люм’єри приймають

181. Kaden-Bandrowski J. Marszałkowskiej na wyzyny Tybetu // Kino. — 1930. — Nr 11. Цит. за: Hendrykowska M. Вказ. пр. — S. 35–36. Див. також: Gierszewska B. Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku. — Kielce, 1995. — S. 27.
182. Gazeta Narodova — 1897. — Nr 134. — S 2; Nr — 140. — S 2. Цит. за: Ґєршевска Б. Вказ. пр. — 2004. — С. 10.
183. Hosejko L. Вказ. пр. — P. 9. У 1896–1898 роках Російську імперію відвідали 23 кінотехніка фірми Братів Люм'єр. Див.: Hendrykowska M. Вказ. пр. — S. 39.
184. Буковина. — 1899. — 20(27). Цит. за: Кіно і Буковина: Бібліографічний покажчик / Упоряд.: В. В. Біретто, Н.І. Гугельська; За ред. О. Каленика. — Чернівці: Букрек, 2005. — С. 4; Каленик О. Кінематограф Буковини // Буковинське віче. — 1999. — 17 листопада.

рішення продати патент на «синематограф» і повернутися до своєї основної діяльності — виготовлення і продажу фотографічних виробів[185].

Перші три роки існування кінематографу каталог Люм'єрів щорічно поповнювався в середньому 400 фільмами по 20 метрів кожен. Між 1898 і 1903 роками цей показник знизився до 50 стрічок[186]. Каталог братів Люм'єр у 1903 році, головним чином, складається із злегка видозмінених варіантів натурних зйомок, що мали успіх у 1896–1897 роках. Влітку 1898 року Люм'єри припиняють випуск фільмів.

У 1897–1900 роках виробництво продукції французькими фірмами «Гомон» і «Бр. Пате» було доволі масштабним. Її загальний метраж досяг 3 тисяч метрів[187]. Цей показник менший, ніж показники Люм'єрів. Проте фірми «Бр. Пате» і «Гомон» зуміли налагодити випуск ігрових фільмів, які практично не знімалися братами Люм'єр.

У ці роки спостерігається поступове згортання практики стихійного ярмарково-балаганного кінематографу, її змінює система регулярних кіносеансів. У багатьох країнах Європи, США і Росії відкриваються перші кінотеатри.

1.3 Кінотеатри і кінопрокат

На початку 1900-х років, з появою у публіки стабільного інтересу до кінематографу гастролюючих кінодемонстраторів поступово починають витісняти кінотеатри або, як їх тоді називали, «ілюзіони». До цього власники пересувних кіноустановок орендували циркові шапіто, порожні склади тощо. Тож, спеціальні приміщення якщо й існували, то лише у рамках архітектури малих форм — будівель балаганного типу.

У Києві сеанси кінематографу проходили в цирку Девіньє (1901), в Музеї-паноптикумі М. Шульц-Беньковської (1902), у цирку Крутікова (1904). 26 вересня 1904 року в театрі Бергоньє відбулася демонстрація. Газета «Киянин» так повідомляла про нього:

«Тільки одна демонстрація! Грандіозна новинка, яка зацікавила весь світ, — театрограф! Жива фотографія, що говорить, співає та грає! Буде виконано уривки із опер “Кармен”, “Гамлет”, “Фаворитка”, “Дочка кардинала”, також демонструватиметься Біоскоп. Буде показана опера “Самсон і Даліла”, драма “Марія Антуанета” і картини із російсько-японської війни»[188].

У Одесі кінодемонстратори орендували приміщення на Куликовому полі, на Привокзальній площі, на Пересипі й Слободі. Зазвичай, демонстратори представляли французькі фірми «Бр. Пате» і «Гомон». Про один із таких сеансів згадував одеський кінопрокатник, у подальшому — директор Ялтинської кіностудії ВУФКУ Я. А. Корн, що вчився у 1902 році в Одесі: «Сеанс тривав 15 хв., публіка

185. Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 1. — С. 261–263.
186. Там само. — С. 261.
187. Там само. — С. 252.
188. Рибаков М. Хрещатик відомий і невідомий. — Київ: КИЙ, 2003. — С. 166, 170.

дивилася, стоячи, і після вистави людей силою виставляли із приміщення, а потім заходили інші. За вхід брали 5 копійок. Демонстрували сім фільмів Люм’єра і Пате “Види Паризької виставки”, “Справа Дрейфуса”, “Чарівна курка”, “За кулісами” та інші. Найбільше з усіх цих фільмів зберігся у моїй пам’яті “За кулісами”. Спочатку — танець, а потім, після виступу, — танцівниця у своїй кабінці роздягається: з рота виймає штучні протези, знімає з голови парик, з бюстгальтера виймає нагрудники. Усю цю “бутафорію” кладе на стіл, і замість красивої танцівниці перед глядачем з’являється потворна стара»[189].

У Львові з 1901 року, з початку роботи представництва Віденської студії фільмів «Urania», влаштовуються кіносеанси в пасажах Гаусмана і Миколяша на Маріацькій площі, а також у залі філармонії в театрі Скарбка. Наприкінці 1906 року в приміщенні філармонії розмістився «Elektryczny teatr» Франца Озера (власник цирку в літні місяці 1905–1907 рр.), в літньому театрі — «Kontinentalny Eden-teatr», і пересувні театри Франца Озера і Мельхіора Мейблюма (його кар’єра кінопідприємця почалася у квітні 1907 року — на влаштованій ним виставці «Природа, медицина, гігієна» на виставковому майданчику демонструвався кінематограф упродовж трьох тижнів)[190].



Перше оголошення кінотеатру «Уранія» Г. Опата. 1901 р.

У Полтаві в 1903 році демонстратори Азраїлян і Холодовський орендували приміщення на Петрівській площі. Їхній «Біоскоп» працював декілька літніх сезонів[191].

У цей же час у Херсоні відкривається найбільший «Електричний біоскоп» німецького підданого Георга Карловича Зайлера[192]. Біоскоп було розміщено по вулиці Вітовській (нині — вул. Театральна, 18) навпроти Міського театру, і він мав чималі розміри. Великий зал для глядачів, кімнату очікування, сцену з екраном, підсобне приміщення для музикантів, приміщення для автономної електроустановки і декілька дрібних підсобних приміщень. У ілюзіоні демонстрували не лише фільми, але й відбувалися

189. Цит. за: Ландесман М. Я. Так починалося кіно. — Київ: Мистецтво, 1972. — С. 19.
190. Ґершевска Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. — Львів: Ї, 2004. — С. 8, 11–12.
191. Полтава. Очерк археологический и исторический // ДАПО. — Ф. Р-8831. — Оп. 1. — Спр. 8. — Арк. 125–126
192. Пиворович В. Б., Дяченко С. А. Улицами старого Херсона. — Херсон: Земля, 2003. — С. 36



Рекламний щит кінотеатру в пасажі Міколяша

виступи запрошених артистів: фокусників, співаків, декламаторів, танцюристів, провісників[193].

У 1908 році «Херсонський вісник» і захватом розповідав про свою любов до кінематографу:

«Що ж складає відмінну рису херсонських вулиць? Ілюзіони! Вони заповнюють усе місто. Якщо ви бачите групу або будь-яке пожвавлення, знайте, що це входять або виходять із якогось ілюзіону. Увечері, опівночі лунають матчишики, марші й багато галасливих звуків, вони порушують тишу, вони вриваються і наповнюють пустку вулиць. Не можна нікуди піти в центральній частині міста, щоб

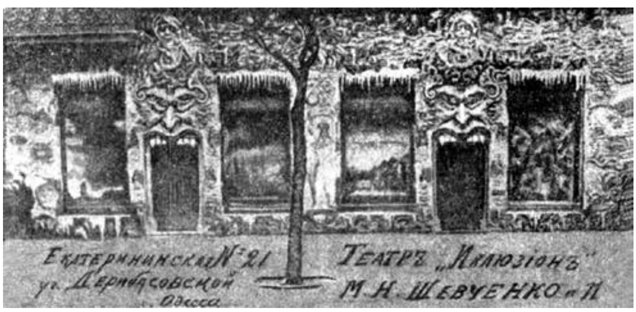


«Біоскоп Зайлера» в Херсоні

193. Захаров А. Иллюзия и смерть Георга Зайлера // Гривна-Св. — № 35(250). — 2006. — 25 августа. — С. 14.

щось не нагадало про біоскопи. Якщо ви бачите яскраве світло, веселку електролампіонів, якщо вдалині промайне привітний вогник, знайте, це біоскоп. Одним словом, єдине світле місце — це ілюзіон»[194].

Така ситуація в Україні зберігалася до середини 1900-х років, коли домовласники, що раніше охоче надавали приміщення під кіно, стали здавати їх під перебудову. Перші стаціонарні кінотеатри в Україні з'являються в Одесі, Ялті, Києві і Харкові.



На початку 1904 року в Одесі відкриваються кінотеатри на Грецькій площі, Гаванній вулиці, у Міському саду. Одеський міщанин Ісидор Михайлович Розенблат за фінансової допомоги одеського банкіра Артура Антоновича Анатрі придбав у Парижі апарати і фільми. Він відкрив кінотеатр у дерев'яному приміщенні на Великій Арнаутській. Міщанин Йосип Мойсейович Готліб придбав апарат і фільми у власника пересувного балагана. Свій кінотеатр він відкрив на перехресті Дерибасівської і Гаванної. На Єкатерининській вулиці, 21 кінотеатр «Ілюзіон» відкриває М. Н. Шевченко[195].

У 1905 році двоє одеситів Ф. П. Ананьєв (за прізвиськом «Петька-красень») і Артем Кишлалов відкривають стаціонарні кінотеатри: Ананьєв — на місці кабаре Макарова із виходом на Дерибасівську (згодом ілюзіон Ананьєва назвали «Експрес»), Кишлалов — у приміщенні ілюзіону Розенблата на Гаванній, 13 («Електричний театр»). І Розенблат придивився собі нове приміщення на перехресті Дерибасівської і Колодязного провулку, на першому поверсі готелю «Франція».

Таким чином, в Одесі наприкінці 1905 року працювали чотири стаціонарні кінотеатри і п'ятий — в кафешантані «Грандотель» на Херсонській вулиці. При цьому інтер'єр ранніх кінотеатрів 1904–1908 років значно відрізнявся не лише від раніше існувавших видовищних закладів, але й від кінотеатрів, що прийшли їм на зміну.

Актор О. Вернер з дитячої пам'яті описує одеський кінозал того часу:

«Це була невелика завжди непровітрена кімната, тісно заповнена стільцями; в глибині стояв якийсь загадковий апарат, що страшно цікавив нас, хлоп'ят. Але його пильно оберігала таємнича людина, яку ми називали то "техніком", то "механіком", він також був антрепренером, хазяїном ілюзіону і білетером. Він крутив ручку і він же збирав виручку… На стіні висіла ганчірка підозрілої чистоти, що називалася екраном, ось вона й привертала нашу пильну увагу. Публіка,

194. Цит. за: Захаров А. Иллюзия и смерть Георга Зайлера // Гривна-Св. — № 35(250). — 2006. — 25 августа. — С. 14.
195. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. — Київ: АН УРСР, 1959. — С. 15.



Кінотеатр «Ілюзіон» у Феодосії

що зазвичай складається з дітей і молоді, поводилася невимушено, гризла насіння і яблука, кидаючи лушпиння і шкірку на підлогу, а іноді і один в одного»[196].

Наведемо спостереження про кінозал того часу іншого одесита — художника Л. Пастернака:

«Все, разом з апаратом Пате — було абсолютно примітивне і до неможливості домашньо-кустарне, починаючи із самого приміщення. Вірогідно, це була пересічна, невелика і не дуже висока квартира, в якій усі перегородки було видалено; так утворився невеликий зальчик, в який глядачі потрапляли безпосередньо із загальних будинкових сходів. Двері в цей зал були зняті з петель, можливо, як рятівний засіб при пожежі, а заміняла її — важка плюшева червона портьєра, наглухо під час сеансу запнута, відділяючи затемнений зал від освітленого сходового майданчика. У залі було встановлено зо два або зо три ряди простих “віденських” стільців; на відміну від усіх більш пізніх кінозалів, тут



Кінотеатр «Люкс» С. Френкеля

196. Вернер А. Беглые заметки. [Машинопись, хр. в фонде В. Вишневского в ГФФ России.]

апарат “братів Пате” з його маркою півня, «який все бачить і все знає», стояв перед глядачами, що мені зайвий раз нагадувало наш чарівний ліхтар. Апарат було встановлено на якомусь примітивному верстаті, схожому на прості «козла». На стіні перед апаратом висів екран: якщо й не простирадло, як у нас, то щось таке ж недосконале, яке під час показу раптом починало хвилями коливатися. Механік — він же і власник усього закладу і контролер, касир і прибиральник одночасно, ставав біля апарату, оголошував, що покаже, і гасив загальне світло, залишаючи горіти лише маленьку лампочку над портьєрою. Сеанси показу були короткі, не через недовгі стрічки фільму, а тому, що апарат занадто швидко нагрівався, і механік боявся перегрівання целулоїдної плівки»[197].

У 1904 році у Сімферополі І. А. Фільцер у будівлі Ф. Ф. Шнейдера відкриває кіноте-



Кінотеатр «Експрес» А. Шанцера в Пасажі



Кінотеатр «Весь світ» А. Мяновського
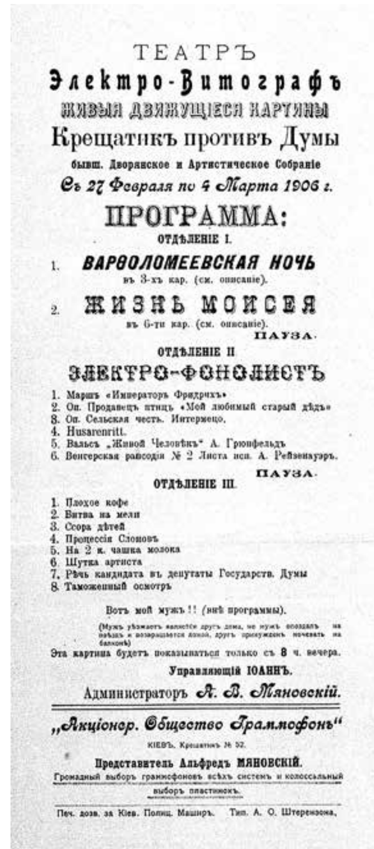


Кінотеатр «Одеон»

197. Пастернак Л. О. Записи разных лет. — Москва: Советский художник, 1975. Цит. за: Гамоля Н., Мокроусова Е. Кино покатом // Контракты. — 2005. — 6 июня.



Кінотеатр «Тир» Ф. Шмідта



ТЕАТРЪ
Электро-Витографъ
ЖИВЫЯ ДВИЖУЩІЕСЯ КАРТИНЫ
Крещатикъ противъ Думы
бывш. Дворянское и Артистическое Собраніе
Съ 27 Февраля по 4 Марта 1906 г.

ПРОГРАММА:

ОТДѢЛЕНІЕ I.

1. **ВАРѲОЛОМЕЕВСКАЯ НОЧЬ** въ 3-хъ кар. (см. описаніе).
2. **ЖИЗНЬ МОИСЕЯ** въ 6-ти кар. (см. описаніе).

ПАУЗА.

ОТДѢЛЕНІЕ II

ЭЛЕКТРО-ФОНОЛИСТЪ

1. Маршъ «Императоръ Фридрихъ»
2. Оп. Продавецъ птицъ «Мой любимый старый дѣдъ»
3. Оп. Сельская честь. Интермецо.
4. Husarenritt.
5. Вальсъ „Живой Человѣкъ" А. Грюнфельдъ
6. Венгерская рапсодія № 2 Листа исп. А. Рейзенауэръ.

ПАУЗА.

ОТДѢЛЕНІЕ III.

1. Плохое кофе
2. Битва на мели
3. Ссора дѣтей
4. Процессія Слоновъ
5. На 2 к. чашка молока
6. Шутка артиста
7. Рѣчь кандидата въ депутаты Государств. Думы
8. Таможенный осмотръ

Вотъ мой мужъ!! (внѣ программы).
(Мужъ уѣзжаетъ является другъ дома, но мужъ опоздалъ на поѣздъ и возвращается домой, другъ принужденъ ночевать на балконѣ)
Эта картина будетъ показыватьсп только съ 8 ч. вечера.

Управляющій ЮАННЪ.
Администраторъ *А. В. Мяновскій.*

„Акціонер. Общество Граммофонъ"
КІЕВЪ. Крещатикъ № 52.
Представитель Альфредъ МЯНОВСКІЙ.
Громадный выборъ граммофоновъ всѣхъ системъ и колоссальный выборъ пластинокъ.

Печ. дозв. за Кіев. Полиц. Маширъ. Тип. А. О. Штеренэона.



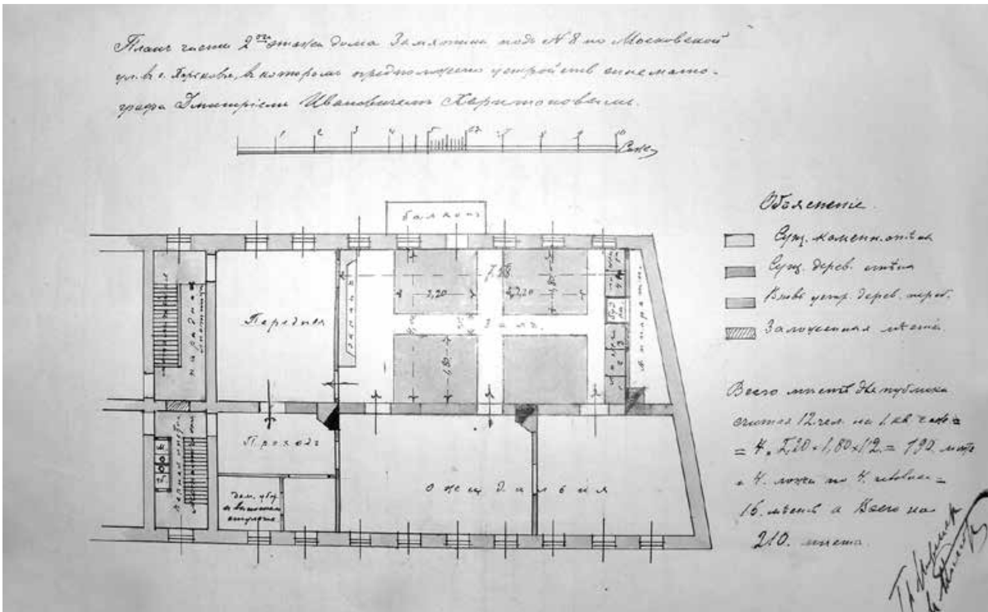
Завтра 15-го августа
ОТКРЫТІЕ
лучшаго въ Россіи театра синематографа
„ЭКСПРЕССЪ".
Крещатикъ, № 25 (противъ почты).
Вновь построенный грандіозный зрительный залъ.
9-10-30 19371—



Малый театръ Крамского. Крещатикъ, 15, Телефонъ 13.
Съ воскресенья, 23 марта,
новая интересная программа.
Синематографъ „ВЕСЬ МІРЪ".
Начало въ часъ дня.
6-15 Р2933



ТЕАТРЪ Р. Штремеръ.
электро-біографъ изв. въ Россіи демонстрат.
Съ 3 по 6 января новая роскошная программа:
ДЕНЬГИ, небывало-реальный сюжетъ, рисующій могущество капитала.
Парадъ по случаю столѣтняго юбилея лейбъ-гвардіи Московскаго и Литовскаго полковъ въ Высочайшемъ присутствіи Е. И. В. Государя Императора и Наслѣдника Цесаревича.
Все для искусства, оригинально-интерес. фарсъ въ 20 карт.
Легенда о золотыхъ тюльпанахъ, роскошная феерія (въ краскахъ).
Пете-журналъ, посл. міров. событ. и др.
Цѣны мѣстамъ уменьшенныя, 1-е мѣсто 30 коп., 2-е—25 коп., 3-е—15 коп.
Каждый вторникъ и субботу полная перемѣна программы.
7-8 15 Р12328—



План харківського кінотеатру «Аполло»

атр «Боян»[198]. У Ялті в 1904 році одесит Павло Костянтинович Чепаті відкриває перший стаціонарний кінотеатр «1 Ялтинський Ілюзіон»[199]. У цей же час у Феодосії у будівлі готелю «Європейський» відкривається кінематограф «Ілюзіон»[200].

У 1905–1906 роках стаціонарні кінотеатри з'являються в Києві, Харкові й інших містах України. У 1905 році Сергій Андрійович Френкель на Хрещатику, 38 відкриває кінотеатр «Люкс» на 300 місць[201]. У 1907 році на Думській площі відкривається кінотеатр «Електробіоскоп» К. Стефана[202]. Цього ж часу в Києві відкриваються кінотеатри «Вітаграф», «Ілюзіон» та інші. 15 серпня 1908 р. з'являється



РЕГИСТРАТУРА.

Въ Харьковское Губернское Правленіе по Строительному Отдѣленію.

Дмитрія Ивановича Х а р и т о н о в а, живущаго въ гор. Харьковѣ, гостинница "Эрмитажъ".

ПРОШЕНІЕ.

Желая открыть въ домѣ Замятина, по Московской улицѣ, въ гор. Харьковѣ, синематографъ, съ представленіемъ плана помѣщенія и пояснительной записки къ нему, покорнѣйше прошу Губернское Правленіе о выдачѣ мнѣ на означенный предметъ разрѣшенія.- Сентября" 20 "дня 1907 года.

Прохання про відкриття кінотеатру «Аполло»

198. Прусаков А. А., Козлов Е. Д. Кино // Книга рекордов Крыма. — Симферополь, 1999. — Режим доступу: http://www.crimaniak.com/books/records/ 26.htm

199. Ялта и ближайшие окрестности. Путеводительсправочник 1911–1912. — Ялта, 1911. — Вклейка.

200. Лихотворник Р. Путешествие со старой открыткой. — Феодосия: Арт Лайф, 2004. — С. 25.

201. Лихачев Б. Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино: Часть первая (1896–1913). — Л.: Academia, 1927. — С. 30.

202. Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 16.

вже другий «театр-синематограф у спеціально побудованій будівлі» — Grand-Theatre Express, в Києві на Хрещатику, 25.

У Харкові в 1906 році заповзятлива пані, дружина заможного купця М. Зубкова відкриває у власному будинку на Катеринославській, 24 «1-й біотеатр». Одночасно виникають кінотеатри «Еден-театр», «Біоскоп» і «Мішель» І. Вальчині. У 1907 році в Харкові відкриваються ще п’ять кінотеатрів: «Ілюзіон», «Аполло» Д. Харитонова на Московській, 8, «Весь світ» на Московській, 15, «Модерн»[203] на Московській, 6 і «Чари» М. Зубкової на Павлівській площі. Проте у 1908 році «Ілюзіон», «Хронофон» і «Еден-театр» закрилися[204].

У Львові перші стаціонарні кінотеатри відкриваються у 1905–1907 роках. У 1905 році Герман Опат відкриває кінотеатр «Sinefon», який у 1906 році перенесе-



Кінотеатр «Модерн»



Кінотеатр «Патеграф»

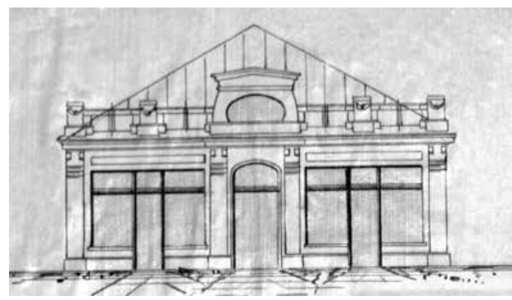


Кінотеатр Сарматова

203. Будівля Диканського (арх. М. Диканський).
204. Харьковские губернские ведомости. — 1908. — 17 мая.

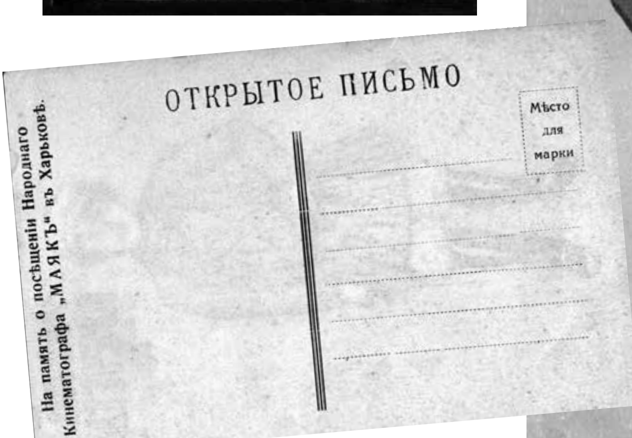






Ескіз кінотеатру «Основа», 1914 р.





Рекламна листівка кінотеатру «Маяк»



Народний кінотеатр «Маяк» Ф. Сиротіна



ПРОМЫСЛОВОЕ СВИДѢТЕЛЬСТВО
НА
ТОРГОВОЕ ПРЕДПРІЯТІЕ
ПЕРВАГО РАЗРЯДА.

На тысяча девятьсотъ ... годъ.

№ ...

ЦѢНА 500 РУБ.

Сборы: земскіе ... городскіе ... другіе мѣстные ...

Наименованіе торговаго предпріятія: ...

„Маякъ"

Кому принадлежитъ: ...

Гдѣ находится: ...

Выдано изъ ...

1915 г. ... 19 дня, по 31 Декабря 1915 г.

Промислове свідчення кінотеатру «Маяк», 1915 р.



Техника
Семенъ Георгіевичъ
Поповъ
Харьковъ
Владелецъ театра
„XX Вѣкъ" Сумская, 11,
„АВТО-ГАРАЖЪ"
Прокатъ и Ремонтъ автомобилей

Иванъ Дмитріевичъ
Щербаковъ
Народн. Кинематогр. „МАЯКЪ"
Харьковъ

Иван Дмитріевич
Щербаков
Управляющій кино-салона „Ампир" и довѣренный
Д. И. Харитонова.
Сумская 5.
Харьков.

Візитні картки власників харківських кінотеатрів





Програмки харківських кінотеатрів












Народный кинематографъ „МАЯКЪ"
Сергіевская пл. Телефонъ 35-06.
Безплатно.
ЛИБРЕТТО.
СЕГОДНЯ
въ четвергъ, 5-го марта 1915 г.
Только 1 день!!
Читайте страницу анонсовъ
ЖИЗНЬ-ЭТО ГЛУПАЯ ШУТКА
Теперь скоро!!!
Новый исключительный шедевръ русской кинематографіи!!!
„ЭНВЕРЪ ПАША"
(„ПРЕДАТЕЛЬ ТУРЦІИ").
Главныя роли исполнятъ:
В. В. МАКСИМОВЪ
(въ роли Энвера Паши)
В. Р. ГАРДИНЪ
Исключительная красота сюжета!!!
Страница анонсовъ:
Наши очередные боевики
ГОТОВИМЪ КЪ ПОСТАНОВКѢ:
„ДВОРЯНСКОЕ ГНѢЗДО"
по Тургеневу.
„ЕВРЕИ" въ роли „Нахмана" П. Н. ОРЛЕНЕВЪ.
по пьесѣ Евгенія Чирикова.
„ПРИВИДѢНІЯ" въ роли „Освальда" П. Н. ОРЛЕНЕВЪ по Ибсену.
„ГОРЕ-ЗЛОСЧАСТЬЕ" П. Н. Орленевъ по пьесѣ В. Крылова.
СКОРО! ДРАМА
У телефона
Сеансъ оконченъ. Антрактъ 5 мин.
ХРИСТИСЪ ХОЛЬМСЪ
ОЛАФА ФЕНСЪ
ЖИЗНЬ—ЭТО ГЛУПАЯ ШУТКА


ПЛАТНАЯ
Садъ и Кино-театръ
„ХРИЗАНТЕМЫ"
СЕГОДНЯ
грандіозная
ПРОГРАММА
Слѣдующая постановка
Авантюристы
Новаго Свѣта
2-я серія.
Не пропустите эту замѣчательную картину.
Слѣдите за рекламой.


КИНО-ТЕАТРЪ
МОДЕРНЪ
ПРОГРАММА
Сегодня.
Львы
видовая въ краскахъ.
КОКАИНИСТКА
драма въ 4-хъ частяхъ.
Борьба изъ за любви
веселая комедія.
АНОНСЪ:
Готовятся очередные выпуски фирмы ЕРМОЛЬЕВА:
„Жена или Мать?" кино-пьеса въ 6-ти частяхъ.
„Лапы жизни" кино-драма въ 5-ти частяхъ.
„Dans macabre" съ участ. МОЗЖУХИНА.
Дирекція кино-театра „МОДЕРНЪ".
Харьковъ, Типографія «Работникъ» Петровскій пер. 14


Народный кинематографъ „МАЯКЪ"
Сеансъ оконченъ. Антрактъ 5 минутъ.
11 НАКОНЕЦЪ-ТО!! 11
Съ четверга, 11-го февраля с. г.
„СОЛНЦЕ ВСХОДИТЪ И ЗАХОДИТЪ"
Въ главной роли талантливый артистъ
Н. А. САЛТЫКОВЪ
Написана специальная музыка!!
Будутъ исполнены пѣсни каторжанъ!!
ЦѢНЫ МѢСТАМЪ
будутъ повышены на 5 коп.
Дирекція народнаго кинематографа „МАЯКЪ".
Народный Кинематографъ
„МАЯКЪ"
Сергіевская пл. Телефонъ 35-06.
БЕЗПЛАТНО
ЛИБРЕТТО.
СЕГОДНЯ
Съ понедѣльника, 8-го февраля с. г.
10 серія. Только 3 дня. 10 серія.
15 АНОНСЪ. 15
Готовится къ постановкѣ
съ понедѣльника, 15-го февраля с. г.
ПЕРВЫЙ
масляничный репертуаръ!
МОСКОВСКАЯ БЫЛЬ
„ТАЙНА ВОРОБЬЕВЫХЪ ГОРЪ"
Большая въ 6 частяхъ кино-пьеса
„Русской Золотой серіи"
Въ главной роли извѣстная артистка
Н. А. Валова.
ПОДРОБНО ТОГДА-ЖЕ.
ЦѢНЫ МѢСТАМЪ
ОБЩЕДОСТУПНЫЯ


ПРОСЯТЪ ЗАНИМАТЬ МѢСТА СОГЛАСНО КУПЛЕННЫМЪ БИЛЕТАМЪ

ТЕАТРЪ
АПОЛЛО
Московская ул., № 8.

Сегодня 29 Февраля, 1, 2 и 3 Марта 1916 года,
НОВАЯ РОСКОШНАЯ ПРОГРАММА
въ 7-ми большихъ отдѣленіяхъ.

ОТДѢЛЕНІЕ I.
Чета Паули
Гимнасты.

ОТДѢЛЕНІЕ II, III, IV, V.
Отцѣвили ужъ давно хризантемы въ саду
Драма въ 4-хъ частяхъ,
съ участіемъ **Мозжухина** и **Карабановой**

Профессоръ Заблоцкій и его ассистентъ Рюминъ работаютъ надъ новыми препаратами противъ удушливыхъ газовъ—противогазами. Рюминъ давно очарованный красотою Вѣры, дочери профессора, признается ей въ любви, но не получая взаимности, рѣшаетъ мстить, избравъ для этой цѣли слабовольнаго и легкомысленнаго сына профессора Николая.

Балъ у княгини Трубецкой, Вѣра знакомится съ извѣстнымъ виртуозомъ-віолончелистомъ, красавцемъ Юріемъ Галицкимъ. Знакомство ихъ вскорѣ переходитъ въ дружбу и затѣмъ въ любовь. Настали счастливые дни для влюбленныхъ... Опьяненные взаимною любовью Вѣра и Юрій идутъ на большой рождественскій балъ-маскарадъ...

Рюминъ, несмотря на отказъ, встрѣтивъ Вѣру на маскарадѣ, вновь предлагаетъ ей свою любовь, но и на этотъ разъ неудачно: Вѣра отказываетъ. Оскорбленный, онъ приводитъ въ исполненіе свой планъ мести... Въ одинъ изъ ближайшихъ дней до свадьбы Вѣры и Юрія, Рюминъ пишетъ профессору, что сынъ его, Николай, проигралъ крупную сумму денегъ и выдалъ подложные векселя отъ имени профессора.


2. Народный кинематографъ „МАЯКЪ"

СЪ НАТУРЫ
НА ДНЯХЪ
БОЙ
въ Рижскомъ заливѣ.
ПОДРОБНОСТИ НА ДНЯХЪ.

СЕГОДНЯ
Художественный Репертуаръ!!!
БОЛЬШИХЪ 9 ОТДѢЛЕНІЙ

Отдѣленіе 1-е.
Очередный выпускъ
Хроника-Гомонъ
Пауза 1 минута.

Отдѣленія 2, 3, 4, 5, и 6-е.
СЕГОДНЯ
Талантливая артистка „Художественнаго театра" **В. Н. ВАЛИЦКАЯ** (въ роли Ксеніи) и артистъ тогоже театра **А. А. ГРОМОВЪ** (въ роли поэта Горскаго), а также ансамбль артистовъ столичныхъ театровъ выступаютъ у насъ въ большой 4-актной съ прологомъ „Русской Художественной серіи" кино-піесѣ.

Люди рабы— море свободно.
Драматическая поэма по сценарію Б. МАРТОВА.
Постановка талантливаго артиста **В. А. Старевича.**

ПРОЛОГЪ.
Человѣкъ и море.

1 часть. Подъ пѣсни волнъ.
2 часть. Въ волнахъ любви.
3 часть. Въ объятьяхъ смерти.
4 часть Кровь и грѣхъ, красота и тайна.

Дѣйствующія лица:
Горскій, поэтъ — арт. Моск. хр. т. А. А. Громовъ.
Ксенія, его невѣста — г-жа В. Н. Валицкая.
Гордин, пред. золотой молодежи на курортѣ — О. Н. Фрелихъ.
Царь морской — Я. О. Вишневскій.
и мн. др.

Всѣ снимки произведены среди чарующей природы Крыма въ Суукъ-Су.

3. Народный кинематографъ „МАЯКЪ"

Либретто.

Ксенія, живущая въ Петроградѣ, больна и тоскуетъ, сидя на террасѣ.

Однажды къ ней подошла цыганка и предложила ей погадать, она ей предсказала счастье и мученіе любви.

Родители Ксеніи, обезпокоенные ея болѣзнью, отправляютъ ее въ Крымъ къ теткѣ.

Тамъ она случайно встрѣчается съ молодымъ поэтомъ, молодые люди полюбили другъ друга и объявлены женихомъ и невѣстой.

Однажды Ксенія съ женихомъ, придя въ ресторанъ, встрѣтила своего московскаго знакомаго, который теперь только замѣтилъ, какъ она хороша и преслѣдуетъ ее.

Ксенія и москвичъ все чаще встрѣчаются и правдивая Ксенія открываетъ жениху свою новую любовь, прося ее забыть.

Москвичъ, пресыщенный любовью Ксеніи, порываетъ съ ней, а она, разочаровавшись въ жизни бросается въ море.

На былой дачѣ, гдѣ жила Ксенія, тетка обезпокоена ея отсутствіемъ, а пришедшій въ это время бывшій женихъ Ксеніи, узнавъ о ея исчезновеніи, бѣжитъ ее искать и находитъ ея трупъ, выброшенный моремъ.

Несчастный молодой человѣкъ лишается разсудка —ему является морской царь, указывающій на сотни такихъ же жертвъ, какъ и его невѣста, ... въ волнахъ морскихъ, проситъ ненарушать ея покоя.

По обыкновенію веселая компанія туристовъ отправляется на прогулку, среди молодыхъ людей находится москвичъ съ одной своей знакомой, съ которой онъ уединяется на отдѣльный утесъ, здѣсь и застаетъ ихъ цѣлующимися, обезумѣвшій поэтъ, который бросается на него и оба летятъ въ пропасть, гдѣ и погибаютъ оба.

Пауза 1 минута.

Отдѣленіе 7-е, 8-е и 9-е.
СЕГОДНЯ
Талантливый артистъ Парижа ЛЮБИМЕЦЪ ПУБЛИКИ
ЛЕОНСЪ ПЕРРЕ
и ансамбль артистовъ лучшихъ театровъ Парижа во главѣ съ юными представителями сцены
БЕТТИ и ГЕНРИ
выступаютъ въ большой 3 актной „Художественной серіи Гомонъ" кино-піесѣ
„НЕ ХОТИМЪ УЧИТЬСЯ— а ХОТИМЪ ЖЕНИТЬСЯ"
(„Пробужденіе весны")
прекрасная 3-хъ актная салонная комедія, исполненная въ великолѣпныхъ художественныхъ краскахъ

Либретто.


Электро-Театръ „ОСНОВА"
ПРОГРАММА
Понедѣльникъ 27, Вторникъ 28 и Среда 29 Октября 1914 г.
Демонстрируется Роскошная ПРОГРАММА Картинъ
Отдѣленіе 1, 2, 3, 4, 5 и 6-е
ЖРИЦА ПОРОКА
Тяжелая драма въ 6 большихъ частяхъ

I часть. Слѣпая любовь. IV часть. Въ вихрѣ наслажденій.
II „ Въ паутинѣ лжи. V „ По наклонной плоскости.
III „ Жестокое сердце. VI „ Месть совершилась.


Отдѣленіе 5-е
Злоключеніе Гросвантера
комическая
Живой трупъ
комическая

Дирекція театра покорнѣйше проситъ публику не стучать во время антрактовъ, соблюдать тишину и порядокъ.
Съ почтеніемъ


ПУТИ ИЗМѢНЫ
Драма въ 6-ти частяхъ.

Картины сопровождаетъ концертное тріо подъ управлен.
А. Я. Эскина.

Въ саду играетъ оркестръ духовой музыки Сѣв.-Дон. жел. дор. подъ упр.
И. П. Кузьменко.

Сверхъ программы
Товариством першого Українського театру ВЕСЕЛИХ ДРІБНИЧОК
під орудою відомої артистки
Е. И. НІКОЛЬСКОЇ
виставлено буде:
Як виросли роги у Пархома Тюхтія
Жарт на 1 дію з співами Альбіковського
ДІЙОВІ ЛЮДЕ:

ДІВЕРТІСМЕНТ

Анонс! Готов. до вистави жуже комічна оперета
„Сивизна у бороду, а чорт у ребро"

но до приміщення колишньої «Urania» в пасажі Миколяша[205].

У Полтаві в 1906 році в Петрівському сквері, у спеціально збудованій будівлі відкрився «Електрооригінал біоскоп» демонстратора Георга Карловича Зайлера. У програмі було оголошено два великі сеанси — «Курка із золотими яйцями» і «Мученики іспанської інквізиції». У програмі інших сеансів публіці пропонувалося подивитися фільми «Лотерея чаклуна», «Фантастичний курник», «Швидкоплинне багатство», «Покарання користолюбця», «Апофеоз» і інші[206].



Рекламне оголошення кінотеатру «Синефон» Г. Опата

У ті роки в Україні ще не було посеансової системи, до залу пускали безперервно, квитки продавали без зазначення місць. У залі хтось стояв, хтось шукав місце, заважаючи іншим глядачам дивитися фільм. Перегляду заважав шум працюючого кіноапарата і гул глядачів, що вголос читають титри. Глядачі входили в зал і виходили, коли кому заманеться.



Рекламне оголошення «Електробіоскопу» Зайлера в Полтаві

Обов'язковою приналежністю раннього кінозалу було потріскування лампи і легкий запах ефіру. Іншим недоліком ефірно-кисневих проекторів було те, що вони швидко розжарювалися. Це могло призвести не лише до займанням плівки, але й створювало в залі підвищену температуру. Взимку до кінотеатру заглядали, щоб і просто погрітися.

Один із найвидатніших кіопідприємців дореволюційної Росії Олександр Олексійович Ханжонков згадував:

«Будь-який сарай, комора, склад, магазин, все, що мало дах і могло сховати від дощу «шановних відвідувачів», могло бути пристосоване під біограф. У такому «глядацькому залі» відгороджувалася будка для апарату (зазвичай біля входу або над ним); на протилежній стіні прибивався полотняний екран, під екраном розташовувався піаніст; меблі складалися з лавок, різносортних стільців,

205. Ґершевска Б. Вказ. пр. — С. 13.
206. Полтава. Очерк археологический и исторический // ДАПО. — Ф. Р. — 8831. — Оп. 1. — Спр. 8. — Арк. 125–126.



«Електробіоскоп» Зайлера в Катеринославі, 1911 р.

але нерідко сеанси влаштовувалися і без меблів, що значно збільшувало місткість залу для глядачів, а відтак, і доходи підприємців»[207].

У 1905–1908 роках кінотеатри, зазвичай, отримували назви за маркою наявного у ньому кінопроектора: «Вітаграф», «Електробіоскоп» (Київ), «Вітографатракціон», «Едісон» (Одеса), «Біоскоп», «Патеграф» (Харків), «Біограф» (Катеринослав), «Біограф Зоря» (Єлисаветград), «Електрооригінал біоскоп», «Патеграф» (Полтава), «Біоскоп Зірка» (Кременчук), «Біограф» (Житомир), «Французький електробіограф» (Ялта), «Біограф» (Сімферополь), «Французький електробіограф» (Севастополь), «Синефон Едісона» (Львів).

У 1907–1911 роках стаціонарні кінотеатри з'являються і в інших містах України. Домовласник Заславський побудував в Катеринославі кінотеатри «Солейль» і «Колізей». Пізніше починають працювати кінотеатри «Бліц» А. Л. Шварца, «Roll» і «Модерн».



Кінотеатр «Палас» в будинку Хреннікова в Катеринославі

У 1907 році московський ювелір і театровласник А. Б. Гехтман відкриває в Полтаві на Олександрівській вулиці, 27 «Великий Паризький Електротеатр» (директор М. О. Луцький). У 1909 році на Олександрівській вулиці, 28 М. Л. Фрідман і А. С. Блюмкін відкривають кінотеатр «Lux» (у 1914 році перейменовано на «Рекорд»). Того ж 1909 року в Карповському провулку, 4 відкривається кінотеатр «Ілюзіон»[208].

У 1907–1912 роках у Львові відкривається більш як десять кіно-

207. Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. — Москва: Госкиноиздат, 1947. — Т. 1. — С. 7.
208. Полтава. Очерк археологический и исторический // ДАПО. — Ф. Р. — 8831. — Оп. 1. — Спр. 8. — Арк. 125–126.



Кінотеатр «Синефон» Г. Опата в пасажі Міколяша

театрів. У 1907 році Мельхіор Мейблюм відкриває кінотеатр «Bellevye», в 1911 — «Wonderland». У 1908 році Герман Опат відкриває кінотеатр «Wanda», в 1911 — «Iluzjon». У 1908 році Торн відкриває кінотеатр «Avenue», а в 1911 іще чотири — «Colosseym», «Gioconda», «Casino de Paris» і «Olimpia». 2 квітня 1911 року інженер Казимир Кроп’євський відкриває кінотеатр для елітної публіки «Apollo». У 1912 році у Львові починають працювати ще декілька кінотеатрів — Едвард Бурнатович відкриває кінотеатр «Kopernik», Ісаак і Абіш Векслери — «Elit». Також у 1912 році у Львові відкриваються кінотеатри «Franka» і «The Royal Kino»[209]. Практично усі кінотеатри у Львові розміщувалися у пристосованих приміщеннях. Виключенням був кінотеатр «Grażyna» Юхима Шалля, побудований у 1912 році за спеціальним проектом. Кінотеатральний бізнес на цей час розвивався досить інтенсивно. У 1912–1914 роках львівські кінотеатри щотижня відвідували 30 000 глядачів[210].


Кінотеатр «Втіха» в пасажі Міколяша

У 1908 році перший стаціонарний кінотеатр «Паризький ілюзіон» відкриває у Херсоні такий собі Сутін. До цього сеанси гастролюючих кінодемонстраторів проходили у балагані О. І. Матвєєва. У подальшому в місті відкрилися кінотеатри «Рекорд» В. П. Юрицина. Не пізніше 1910 року починає працювати кінотеатр «Лотос» на 400 місць, у 1910 році перших глядачів прийняв кінотеатр «Ілюзія», де разом із показом фільмів відбувалися виступи артистів. У цей же час відкриваєть-

209. Котлобулатова І. …Сенсація, бо йде кіно… // Галицька брама. — 1996. — № 24. — С. 4; Ґершевска Б. Вказ. пр. — С. 13–18.

210. Hendrykowska M. Śladami tamtych cieni. Film w kyltyrze polskiej przełomu stuleci 1895–1914. — Poznań, 1993. — S. 253.

ся кінотеатр «Ампір» на Єкатерининській вулиці[211]. Найбільшим кінотеатром у Херсоні на той час був «Електричний біоскоп» німецького підданого Георга Карловича Зайлера. Розташовувався він по вулиці Вітовській, 18 навпроти Міського театру. Конкуренцію йому міг скласти «Американський біоскоп» Л. Ахтерова[212].



Кінотеатр «Корсо» Л. Кухара

У Миколаєві козачий полковник Неловайський відкрив кінотеатри «Олімп» і «Художній», під протекторатом одеського комерсанта барона Рено. На цей час у місті також працюють «найбільший кінотеатр» В. П. Юрицина, «Ілюзіон» і «Ермітаж». Кінотеатри у Києві, Одесі й Житомирі відкриває А. Мяновський.



Біоскоп «Зірка» в Єлисаветграді



У Єлисаветграді відкриваються кінотеатри «Олімп» М. О. Михайлова, «Біограф Зоря», «Ілюзія»; у Полтаві — «Патеграф» братів Боровських; у Маріуполі — «Ілюзіон», «XX століття», у Кам'янець-Подільському «Ілюзіон» Ш. Зіньковського, «Літній кінематограф»; у Кременчуці «Біоскоп Зірка»; у Сімферополі «Лотос», «Ілюзіон». За повідомленням журналу «Сине-фоно», у 1911 році в Миколаєві працювало 5 кінотеатрів, Севастополі — 2, Сімферополі — 5 (на 50 000 населення!)[213].

211. Пиворович В. Г., Дяченко С. А. Вказ. пр. — С. 23.
212. Захаров А. История одного здания // Гривна-Св. — 2008. — 11 июля. — С. 13.
213. Сине-фоно. — 1911. — № 9. — С. 19–21.



Кінотеатр «Ілюзіон» (праворуч), кінотеатр «Біоскоп» (зліва) в Кам'янець-Подільському



Кінотеатр Чибісова в Олександрії

У 1909–1912 роках декілька кінотеатрів відкриваються у Чернівцях. Перший кінотеатр відкриває підприємець Райфер. Надалі відкриваються ще декілька кінотеатрів — у 1910 році «Комета», у 1912–1913 — «Модерн», «Уранія», «Палатул національ»[214]. У зв'язку із відкриттям у Чернівцях першого стаціонарного кінотеатру 13 лютого 1910 року, газета «Народний голос» зазначала:

«“Комета” у Чернівцях. Так називається днями відкритий у старому театрі кінематограф — так званий “електричний театр”. Показують там за допомогою електрики цікаві події з життя людей, чарівні види природи, фантастичні казки і т. п. Образи створено напрочуд добре, тож радимо відвідати виставу кінематографу… Там також можна і досхочу насміятися з комічних сцен»[215].

У 1911 році кінотеатри відкриваються і в невеликих селищах. В. Ананьєв відкриває кінотеатр у Гадячі, Ф. І. Радченко — у Лохвиці. У Костянтинограді відкривається кінотеатр «Люкс»[216].

Кінематограф стає досить прибутковою справою. І все частіше ним цікавляться заможні люди. Крупний поміщик В. П. Юрицин закуповує в Англії фільми, устаткування і стає власником «найбільшого кінотеатру» в Миколаєві й «Рекорду» в Херсоні. Банкір Харі контролював кінотеатри «Експрес» і «Колізей» в Одесі. Генеральша Шостак побудувала в Одесі «Великий Рішельєвський те-

214. Каленик О. Винахід Люм'єрів на Буковині // Кліп. — 1993. — № 1. — 1 січня. — С. 2; Кіно і Буковина: Бібліографічний покажчик / Упоряд.: В. В. Біретто, Н. І. Гугельська; За ред. О. Каленика. — Чернівці: Букрек, 2005. — С. 5–7.
215. Паладяк І. Кінопректор на… площі // Радянська Буковина. — 1980. — № 9. — 13 січня. — С. 4.
216. Вся Полтава и Губерния. Адресно-справочная книга. — Полтава, 1912. — С. 90–130



Кінотеатр в місті Броди



Кінотеатр «Заліхов кіно» неподалік від міста Дубно

атр». На Молдаванці було відкрито кінотеатр «Орел» Бігуна. Бессарабський предводитель дворянства губернатор Крупенський побудував в Одесі «Кіно Уточкіно». Один із найбільших одеських домобудівників Я. Крамаренко упродовж декількох років побудував близько десяти кінотеатрів («Люкс», «XX століття», «Шантеклер», «Зоря» «Рекорд», «Бомонд» і інші)[217]. Будували кінотеатри домовласник Кардонський у Тирасполі і лісопромисловець Немировський у Бендерах.

У 1912 році у Києві стабільно функціонують понад 25 кінотеатрів, в Одесі — 18, в Харкові — 12, у Львові — 20. А у 1913 році в Києві налічувалося вже 35 кінотеатрів, з яких 10 знаходилося на Хрещатику і 7 — на В. Васильківській.

У 1914 році в Луганську діяли кінематографи: «Художній», «Експрес», «Ермітаж», «Ілюзіон», «Кінематограф Шаранова»[218].

У Юзівці до 1917 року працювало п’ять кінотеатрів: «Колізей» Сидоренка (500 місць), «Сатурн» ковбасного фабриканта Шмідта (650 місць), «Ілюзіон» Соболєва (350 місць), «Ілюзіон» Лейна (200 місць). Для показу кінематографу було обладнано актовий зал Клубу прикажчиків (350 місць)[219].

217. Ландесман М. Я. Вказ. пр. — С. 30.
218. Кинематограф // Луганский городской справочник. — Режим доступу: http://obzor.com.ua/lugansk/cinema/
219.Степкин В. П. Юзовский синематограф // История Донецка. — Донецк, 2004. — С. 165–166.



Вхід в «Кіно Уточкіно»



Будівля цирку, в якому розміщувався «Палас-театр»



Програмки одеських кінотеатрів



Кінотеатр «Ермітаж» у Луганську

У середині 1900-х років було розроблено правила протипожежної безпеки для сталого функціонування кінотеатрів. У 75 пунктах було чітко роз'яснено, яких розмірів мають бути зал, фойє, апаратна, каса, як необхідно забезпечити пожежну безпеку, зберігати плівку тощо. Приміщення кінотеатру відтепер мали відділятися від сусідніх капітальними стінами, а навкруги розміщених окремо, мало бути не менше п'яти сажнів вільного місця. Тепер для відкриття кінотеатру необхідною умовою було обов'язкове виконання протипожежного припису:

«Необхідно щоб двері розчинялися із залу і фойє назовні, над дверима містилися написи «вихід», будка апарату зсередини має бути оббита азбестом, від висоти столу до стелі. Стіл, стеля і підлога, а також двері мають бути оббиті залізом по повсті. Крім того, усі стелі в приміщенні мають бути перевірені щодо їх міцності. Перед відкриттям має перевірятися електричне облаштування освітлення і виконання вищезгаданих вказівок комісії»[220].



Пожежі у кінотеатрах часто відбувалися через те, що розжарене вугілля потрапляло у мішок, куди змотувалася демонстрована плівка. Через це вийшли додаткові правила, що забороняли збирання стрічок в мішок або на підлогу. У правилах регламентувалося обов'язкове намотування стрічки з однієї металевої котушки на іншу[221].

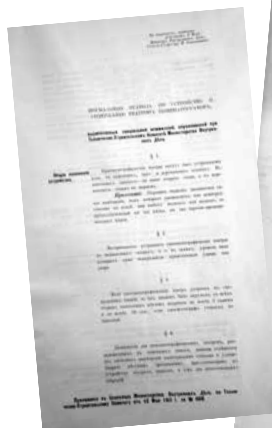
У 1911 році циркуляром Міністерства внутрішніх справ було рекомендовано «Нормальні правила щодо облаштування та утримання театрівкінематографів і зберігання целулоїдних стрічок», де, зокрема, зазначалося:

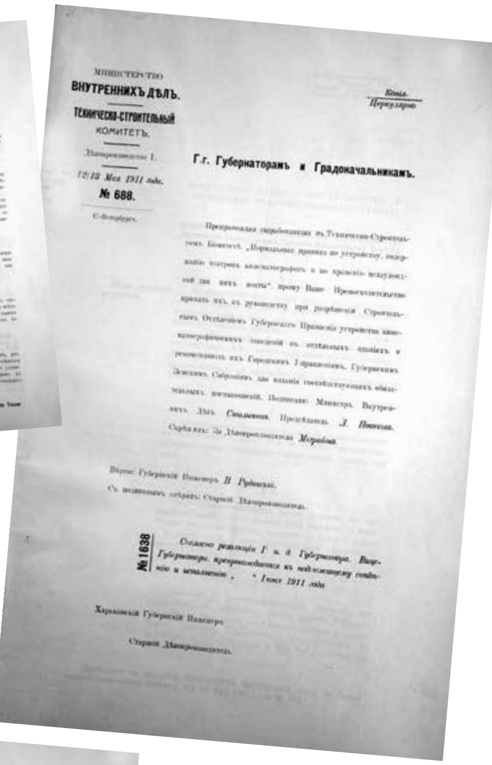
220. Предписание Строительного отделения МВД Харьковского губернатора от 27 октября 1907 года // ДАХО. — Ф. 4. — Оп. 155. — Спр. 156. — Арк. 17.
221. Синефоно. — 1908. — № 4.



Реклама кінопроекторів фірми «Бр. Пате»





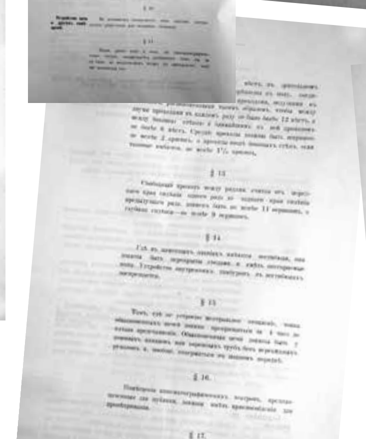

МИНИСТЕРСТВО
ВНУТРЕННИХЪ ДѢЛЪ.
ТЕХНИЧЕСКО-СТРОИТЕЛЬНЫЙ
КОМИТЕТЪ.
12/13 Мая 1911 года.
№ 688.
С.-Петербургъ.

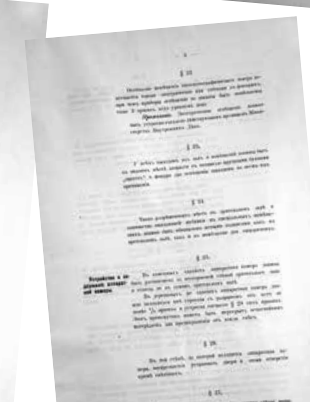
Копія.
Циркулярно.

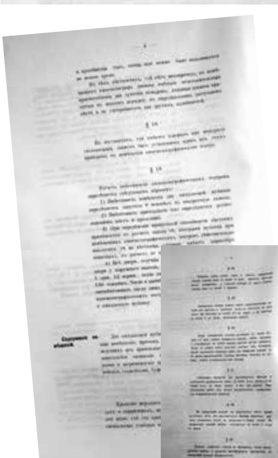
Г.г. Губернаторамъ и Градоначальникамъ.

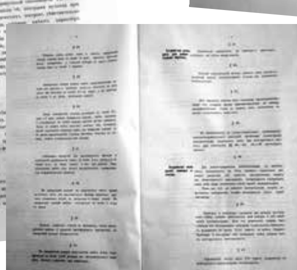
№ 1638

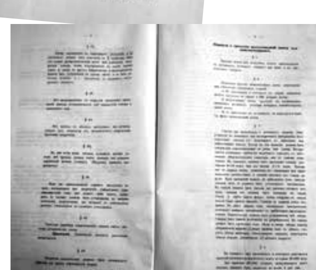








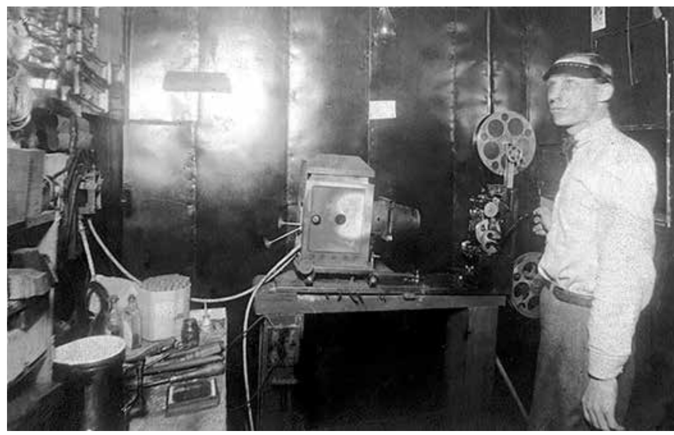






Нормативні правила протипожежної безпеки

«Сходи мають бути зроблені з негорючих матеріалів. У залі не допускалися стоячі місця для глядачів. Кількість місць в ряду — не більше ніж 12, уздовж стін — удвічі менше. І за чотири години до початку показу слід було вимикати центральне опалення, а там, де був водопровід, — облаштовувати пожежні крани. У фойє повинні були стояти «тарілочки або урночки з водою для недопалків».



Кіноапаратна середнього кінотеатру

Апаратна будка повинна знаходитися за вогнестійкою стіною за межами глядацької зали, в ній має бути окрема витяжка, а на стелі — «душсот водопроводу», який можна відкрити одним поворотом. Акт огляду приміщення для демонстрації фільмів мають підписати пристав поліцейського відділку, електротехнік і міський архітектор».

За дотриманням «Нормальних правил щодо облаштування та утримання театрів-кінематографів» стежили суворо. «Кіно відкритим бути не може», — такий вердикт отримала власниця київського кінотеатру «Аза» пані Єфімова навіть після деяких переробок приміщення. Київським міщанам Володимиру Захарському і Володимиру Трушковському у вересні 1911 року було відмовлено у відкритті кінематографу, оскільки приміщення було вибрано невдало — на другому поверсі дерев'яного будинку. Серед зауважень київської міської комісії в архівних справах за 1910–1913 роки часто зустрічаються вислови:

«Збільшити відстань між стільцями», «Східці в зал мають бути прибрані», «Клозет — в більш охайний вигляд», «Встановити телефон», «Прикріпити стільці до підлоги», «Відсутній електровентилятор у фойє», «На головному проході не облаштовувати вішалок для одягу».

Лише кілька київських кінотеатрів відповідали нормативам протипожежної безпеки. «Театр "Експрес" — зазначалося у газеті «Киянин», має 10 виходів, що дають можливість в одну хвилину очистити зал від публіки, чим усувається всяка можливість паніки. Крім того, в театрі вжито й інших заходів. Камера, де знаходиться синематографічний апарат, побудована із заліза і бетону; окрім того, в ній містяться апарати, що усувають всяку можливість пожежі. Проте, якби займання чомусь і виникло, то завдяки повній ізольованості камери від глядацької зали, це навіть не було б помічено публікою»[222].

24 грудня 1912 року Одеським градоначальником було затверджено «Правила для власників театрів-ілюзіонів та ін. закладів, що демонструють кінематографічні стрічки і торгують такими контор». У 1914 році Одеська міська дума затверди-

222. Киевлянин. — 1908. — 15 августа.

ла нові спеціальні вимоги для зберігання кінематографічних стрічок. Після цього відразу ж почалися перевірки на відповідність кінотеатрів новим протипожежним вимогам. У результаті декілька одеських кінотеатрів було закрито для переобладнання відповідно до нормативів.

Про плачевний стан одеських кінотеатрів неодноразово повідомлялося в пресі. Так, «Одеський листок», зокрема, повідомляв:

«Ілюзіони в Одесі зайняли велике місце у публіки. У театрах можна знайти вільне місце під час спектаклю, але в одеських ілюзіонах збори з аншлагами. Не лише немає вільних місць, до того ж публіка розміщується в залах, як оселедці у бочці. Тим дивніше, якщо враховувати, що більшість одеських ілюзіонів мають брудне непоказне приміщення. У більшості — приміщення маленькі. Припливу повітря немає. Втім, у деяких ілюзіонах прийнято під час сеансів поливати публіку зі шприца. Нарешті, багато ілюзіонів не облаштовані на випадок пожежі. Входи і виходи — одні. Сходи круті й вузькі. Прохідні коридори також вузькі. Дивно, до чого доходить експлуатація "ілюзіонних" глядачів. Робити величезні збори і тримати публіку у брудних задушливих "залах". Це треба уміти!» [223].

Приміром, зал для глядачів одеського кінотеатру «Міраж» мав декілька виходів, але мав абсолютно непривабливий вигляд. Вентиляції не було, протипожежних засобів також не було. Сходи освітлювалися лише однією спиртовою лампою. Так само погано освітлювався і зал для глядачів. Належні написи на запасних виходах були відсутні. Після перевірки стану театру інспектор визнав ілюзіон «небезпечним для публіки в пожежному відношенні». Власник-селянин через відсутність коштів не зміг далі утримувати свій «Міраж» і в 1914 році був змушений закрити його.

Директор кінематографічної контори Д. І. Харитонова, що розміщалася у будинку № 4 на Соборній площі, звертаючись до Одеського градоначальника 2 квітня 1916 року, просила видати дозвіл на зберігання кінематографічних стрічок у металевих коробках, укладених у спеціальному бетонному підвалі. Одеський брандмайор (начальник пожежної інспекції) 5 травня 1916 року надав висновок:

«…Стан, який нині має кінематографічна контора Д. І. Харитонова, не дозволяє видати дозвіл на зберігання стрічок. Клопотання може бути задоволене лише тоді, коли ця фірма виконає нижче наведені вимоги громадської безпеки, а саме:

1) кімната, в якій здійснюється ремонт і перевірка стрічок, повинна мати усі чотири стіни кам'яні, стеля може бути підшита гіпсовими дошками, підлога покрита лінолеумом, двері оббиті залізом, встановлено залізну шафу, де мають зберігатися в металевих коробках або футлярах стрічки, які мають вийматися для ремонту або перевірки і назад туди складатися, обрізки стрічок повинні викидатися у відро з водою; тут же має бути встановлено 1-н вдосконалений вогнегасник;

2) у підвалі, де дозволяється зберігати більше 4 000 метрів стрічок, останні мають бути укладені на оббитих залізом полицях у бляшаних футлярах, причому не повинно складатися там паперу, обрізків його, картону або дерев'яних ящиків. Там же має бути облаштована вентиляція, а вікно закладене каменем або цеглою»[224].

223. Одесский листок. — 1912. — 9 декабря.

224. ДАОО. — Ф. 13. — Оп. 1. — Спр. 283. — Арк. 7. Цит. за: Малиновский А. Кино в Одессе. — Одесса: АстроПринт, 2000. — С. 23.

Після виконання усіх умов, дозвіл було отримано 26 вересня 1916 року. Прокатна контора Т/Д «Бойовик», намагаючись з першого заходу відкрити склад у підвалі будинку № 11 по Троїцькій вулиці, також отримала (26 січня 1916 року) відмову у зв'язку з пожежною небезпекою. А ось прокатна контора «Бр. Борнштейн — АКС і Куперман» без особливого клопоту отримала дозвіл (30 січня 1916 року) на відкриття складу в підвалі будинку № 4 по Колодязному провулку.

У квітні 1913 року в місті Вовчанську (Харківська губернія) було прийнято «Обов'язкові постанови щодо облаштування та утримання театрів-синематографів у м. Вовчанську»[225]. У листопаді 1913 року харківською міською комісією було перевірено усі театри-кінематографи в місті. Усі кінотеатри відповідали нормативам протипожежних правил. Лише дирекції кінотеатру «Бр. Боммер» було наказано «звільнити головний вихід з верхнього фойє від опудал звірів»[226].

11 січня 1914 року молодший архітектор Коробцов разом з брандмайором і чином поліції відправилися по декількох київських синематографах з ревізією — несподіваною для їх власників.

У центрі міста, на вулиці Великій Васильківській, 8 на складі кінематографічної контори Харитонова знайшли 12 коробок із майже 3 000 метрів плівки. У Овчиннікова, представника доктора Бендерського, знайдено 10 000 метрів плівки, деякі були в картонних коробках, до того ж в кімнаті виявлено чимало горючого матеріалу, дерев'яних ящиків, паперових пакетів з описом картин. На складі по вул. Ковальської 3 000 метрів плівки знаходилися в металевих коробках. Наступного дня київський поліцмейстер отримав письмовий звіт і до нього пропозиції:

«З причини порушення правил зберігання целулоїдної стрічки для кінематографу в зазначених тут складах, будівельне відділення Київського губернського правління просить Київського поліцмейстера склади ці закрити і притягнути власників до відповідальності і про подальше доповісти»[227].

Але, незважаючи на суворий нагляд, іноді відкривалися кінотеатри, що безсумнівно не відповідали протипожежним правилам. Так, у 1911 році одна із київських газет повідомляла про відкриття на вулиці Інститутській «Театру мініатюр» з синематографом:

«Театр тисняви — так би слід було назвати "Театр мініатюр". Доводиться лише дивуватися, чому поліція не закрила цей театр у день його відкриття, адже дуже вузькі сходи, коридори і виходи якнайкраще сприяють кишеньковим злодіям, а на випадок пожежі це облаштування загрожує просто катастрофою. Про те ж, що, отримуючи гардероб, можна застудитися на смерть — краще і не говорити»[228].

«Нормальні правила» мали силу аж до 1914 року, поки не був розроблений новий циркуляр (від 29 липня 1914 р. № 1590), яким пропонувалося влаштовувати кінематографи виключно в кам'яних будівлях. Стільці в залі для глядачів вимагалося жорстко прикріплювати до підлоги. Кількість місць в кожному ряду

225. Харьковские губернские ведомости. — 1913. — 4 апреля.
226. Об осмотре всех театров и синематографов в г. Харькове. (Ноябрь–декабрь 1913 год). Театр «Боммер» // ДАХО. — Ф. 4. — Оп. 171. — Спр. 248. — Арк. 12–13.
227. Цит. за: Гамоля Н., Мокроусова Е. Кино покатом // Контракты. — 2005. — 6 июня.
228. Там само.

не повинна була перевищувати 12. Заборонялося влаштовувати кінематографи в підвальних приміщеннях і вище за другий поверх[229].

Але, незважаючи на вжиті запобіжні заходи, в Україні пожежі в кінотеатрах через несумлінне ставлення до роботи кіномеханіків відбувалися досить часто:

1907 рік — «В ілюзіоні Ананьєва в Одесі стався вибух, через те, що лопнула труба газового дроту, зруйнована нижня частина стіни з боку бокового входу в ілюзіон, прилеглого до міського саду».

1908 рік — «У машинному відділенні електробіографа А. А. Шанцера в Києві сталася пожежа. Усі фільми, що знаходилися в приміщенні, згоріли»[230].

1908 рік — «2 грудня о 1 годині 30 хвилин несподівано спалахнув ілюзіон Зайлера. За словами очевидців, полум'я охопило приміщення з усіх боків, і було настільки велике, що прибула пожежна команда вже нічого не могла зробити і почала відстоювати сусідні будинки. Будівля згоріла зовсім»[231].

1909 рік — «В одному із найстаріших харківських електротеатрів «Чари» сталася пожежа. Згоріла будка»[232].

1910 рік — «У Юзівці, в кінематографі Соболєва під час сеансу загорілася целулоїдна стрічка. Театр розміщувався на другому поверсі. Глядачів було близько 300. Почалася паніка і страшна тиснява. Декілька жінок з дітьми викинулися з балкона. Серед іншої публіки також є потерпілі»[233].

1910 рік — «При пожежі верхньодніпровського кінотеатру (Катеринославська губернія) згоріли також літній театр і клуб громадських зборів»[234].

1911 рік — «29 грудня близько 11 години ночі в синематографі "Рекорд", в Пасажі на Хрещатику, в машинній будці раптом спалахнула синематографічна плівка. Машиніст не розгубився і швидко загасив вогонь. Пожежа обійшлася без паніки»[235].

1913 рік — «В Херсоні сталася велика пожежа, що знищила громадський будинок, кінотеатр і місцевий театр»[236].

1917 рік — «В Одесі спалахнув склад А. Г. Кишлалова. Один із працівників, перевіряючи стрічки, ненавмисно упустив цигарку, і миттєво виникла пожежа. Її ще можна було загасити, але один із працівників складу, розгубившись, кинувся до виходу, зачепив по дорозі балон із ацетоном (для склеювання стрічок) і перевернув його. Полум'я охопило усі приміщення. Увесь третій поверх згорів. Хазяїн отримав колосальні збитки; на складі зберігалася близько тисячі російських і закордонних картин».

1918 рік — В Одесі повністю згорів театр «Водевіль».

229. Доклад Харьковской городской управы в городскую думу по поводу новых правил по устройству и содержанию театровкинематографов. — Харьков, 1914. — С. 4–7.
230. Синефоно. — 1908. — № 15. — С. 12.
231. Захаров А. Иллюзия и смерть Георга Зайлера // Гривна-Св. — № 35(250). — 2006. — 25 августа. — С. 14.
232. Синефоно. — 1909. — № 5. — С. 15.
233. Петербургская газета. — 1910. — 28 апреля. Цит. за: Летопись российского кино. 1863–1929 / Сост.: В. Вишневский, В. Михайлов, В. Ватолин, А. Дерябин, В. Фомин, Р. Янгиров. — Москва: Материк, 2004. — С. 87.
234. Синефоно. — 1910. — № 18. — С. 8.
235. Синефоно. — 1912. — № 8.
236. Сине-фоно. — 1913. — № 17. — С. 25.

Про пожежі в кінотеатрах досить часто повідомляла преса, і публіка добре про це була поінформована. Один комічний випадок, пов'язаний з панікою перед пожежею, стався в одному із харківських кінотеатрів. Під час демонстрації фільму, в якому по сюжету мала показуватися пожежа, один із глядачів, який вочевидь вдруге дивився фільм, сказав досить голосно глядачеві, що сидів поруч:

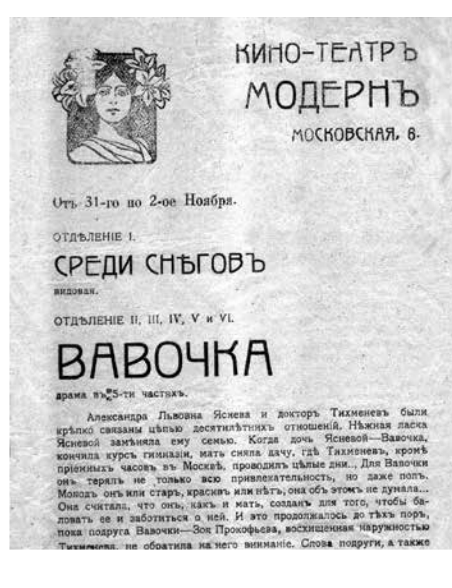
«Зараз буде пожежа» — і жартома додав: «Рятуйся, хто може! Зараз усі згоримо»!. У залі почалася паніка. Публіку насилу заспокоїли. Коли усі заспокоїлися, з'ясувалося, що в сум'ятті пропало близько десяти гаманців і ще деякі речі[237].

Зазвичай, зали для глядачів перших кінотеатрів мали 120–200 місць. Проте виглядають кінотеатри вже цивілізованіше. У багатьох кінотеатрах кіномеханік вже не «крутить» фільм в залі для глядачів. Для цього йому відведено спеціальне місце — кіноапаратна. Демонстрація фільмів обов'язково супроводжується музикою з грамофону або акомпанементом тапера. Декорується і глядацька зала: «Перероблювані на початку магазинні приміщення вже не задовольняли театровласників і публіку, тому наймачам театрів доводилося за величиною наживи знову проламувати часом капітальні стіни і цим самим розширювати свої приміщення, лави замінювати віденськими й іншими дорогими стільцями, а коленкорові фіранки — важкими дорогими гобеленами»[238].



Власники кінотеатрів намагаються «окультурити» відвідування сеансів. Приміром, адміністрація кінотеатру «Модерн» закликала своїх відвідувачів до порядку наступним зверненням:

«Дирекція театру переконливо просить шановну публіку не поспішати і не юрбитися при вході у глядацьку залу, бо квитки завжди продаються точно за кількістю місць, займати місця тільки згідно з купленими квитками, при демонстрації картин ногами і палицями не стукати»[239].



Для зручності публіки дирекція «Експреса» встановлює в кінотеатрі екран

237. Див.: Провинция: [Ред. ст.] // Петроградский кино-журнал. — 1916. — № 2. — 1–4 февраля. — С. 14.
238. [Чайковский Б.] Младенческие годы русского кино. — Москва: Теакинопечать, 1928. — С. 20–21.
239. Програмка харківського кінотеатру «Модерн» 2–8 травня 1909 р. — Архів автора.

поліпшеної якості. У програмці кінотеатру, зокрема, повідомлялося:

«До відома публіки! Картини демонструються на нововинайденому фосфоруючому екрані “Рефлекс”, патент І. Д. Щербакова. Відсутність миготіння! Повна ілюзія! Пластика, рельєф! Даль і глибина перспективи! Тільки у нью-йоркському синематеатрі “Експрес”, Катеринославська, 29.


Программа картинъ мѣняется по понедѣльникамъ.

Къ свѣдѣнію публики.

Дирекція считаетъ долгомъ увѣдомить, что картины демонстрируемыя въ театрѣ «Экспрессъ» всѣ исключительно приличнаго и скромнаго содержанія, нѣтъ даже тѣни легкаго парижскаго жанра. Постановка дѣла столь серьезна, что совершенно исключаетъ необходимость демонстрированія картинъ нескромнаго содержанія.

Ново. Эфектно.

НЬЮ-ІОРКСКІЙ СИНЕМО-ТЕАТРЪ „ЭКСПРЕССЪ“

Екатеринославская, № 29.

ПРОГРАММА Картинъ съ 16 Іюня по 23 Іюня 1908 года.

Шедшія уже картины вновь повторяться не будутъ.

Только послѣднія новости!

!! ВНИМАНІЕ !!

Примѣчаніе: Дирекція театра «Экспресс» идя на встрѣчу вкусамъ и требованіямъ широкой публики, не ослабляя разгорающійся все большій и большій интересъ къ синематографамъ, желая вмѣстѣ съ тѣмъ стать на ряду съ синематографами «Bon ton» и не щадя затратъ рѣшила демонстрировать картины исключительно послѣднихъ выпусковъ и притомъ, только захватывающаго интереса не смотря на слишкомъ низкую входную плату 10 к. со включеніемъ благотвор. сбора. ВЫЗВАНО ЭТО ОТНЮДЬ НЕ КОНКУРРЕНЦІЕЙ. Программы составляются по образцу большихъ столичныхъ театровъ и при томъ со вкусомъ.

!! ВАЖНО !!

Начало сеансовъ въ будни съ 6, а въ праздн. съ 12 дня.

Съ почтеніемъ ДИРЕКЦІЯ.

Программа печатана въ типографіи «ПЕЧАТНОЕ ИСКУССТВО», Харьковъ, Екатеринославская улица, д. № 20, во дворѣ, противъ сквера.

Касса ежедневно открыта до 11 часовъ вечера.


ВНИМАНІЮ ПУБЛИКИ!

Къ началу зимняго сезона, несмотря на исключительно тяжелое положеніе кинематографическаго рынка, кино-театромъ «МОДЕРНЪ» пріобрѣтены съ громадными затратами лучшія постановки міра. Монопольно на ХАРЬКОВЪ. Отнынѣ только у насъ въ театрѣ будутъ демонстрироваться фильмы съ участіемъ знаменитыхъ кинематографическихъ артистовъ. Только на нашемъ экранѣ ВЫ увидите ВОЛЬДЕМАРА ГАРРИССОНА, АСТУ НИЛЬСЕНЪ, СЮЗАННА ГРАНДЭ, ЕВУ ТОМСЕНЪ, Свенда АГГЕРХОЛЬМА, МОРИСА КАСТІЕЛЛО, ЛИЛИ БЕКЪ, знаменитаго двойника ЛИНДЕРА-МАКСИ и др.

Только у насъ въ театрѣ пойдутъ лучшія постановки сезона: АННА КАРЕНИНА, КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА, ДВОРЯНСКОЕ ГНѢЗДО, САНИНЪ (по Арцыбашеву), ВАВОЧКА (по Вербицкой), ГНѢВЪ ДІОНИСА (по Нагродской) и цѣлый рядъ подобныхъ шедевровъ

АНОНСЪ: готовится къ постановкѣ новый литературный шедевръ

ДВОРЯНСКОЕ ГНѢЗДО по ТУРГЕНЕВУ

ДИРЕКЦІЯ УБѢДИТЕЛЬНО ПРОСИТЪ УВАЖАЕМУЮ ПУБЛИКУ:

1) Не спѣшить и не толпиться при входѣ въ зрительный залъ, т. к. билеты всегда продаются точно по числу мѣстъ.

2) Занимать мѣста только согласно купленнымъ билетамъ.

3) При демонстрированіи картинъ палками и ногами не стучать, т. к. за правильностью проэкціи всегда слѣдитъ спеціально поставленный для этого служащій, тѣмъ болѣе, что часто туманность или прыганіе изображеній на экранѣ зависятъ отъ недостатковъ самой картины и поэтому неисправимы.

4) О малѣйшихъ неудовольствіяхъ или недоразумѣніяхъ тотчасъ заявлять г. администратору, виновные-же въ нарушеніи тишины и порядка по постановленію Г. ГУБЕРНАТОРА (Ст. ст. 15 и 16 ПОЛОЖЕНІЯ) будутъ немедленно удаляемы изъ театра при помощи полиціи.

ПРИМ. 1. Въ случаѣ отсутсвія мѣстъ рядомъ деньги за билеты обратно не возвращаются.

ПРИМ. 2. Дирекція оставляетъ за собой право при необходимости замѣнить объявленную картину другой.

Дирекція кино-театръ «МОДЕРНЪ».

Печатать разрѣшено.

Харьковъ. Типо-Литографія «Работникъ» «Петровскій пер. 13.

Можна дійсно отримати повну ілюзію “живої фотографії”. Настільки детально і прозоро передається демонстрована картина, що виходить повна ілюзія дійсності і безмежної далечіні»[240].

У зв’язку із відкриттям Дмитром Харитоновим кінотеатру «Аполло» в Харкові на Московській вулиці, 8, у приймальному акті від 12 жовтня 1907 року зазначалося:

«Приміщення під передбачуваний театркінематограф розташовано зручно для публіки, має жіночу й чоловічу вбиральні окремо у різних приміщеннях, має двоє вогнетривких сходів парадні й чорні, із залу є чотири виходи. Число публіки може бути до 190 чоловік. Крім того, є при залі два фойє»[241] .

Тим хто мав намір відкривати кінотеатри, доводилося звертатися до професійних архітекторів, щоб побудувати нову будівлю

240. Южный край. — 1909. — 19 августа
241. ДАХО. — Ф. 4. — Оп. 155. — Спр. 156. — Арк. 17.

або облаштувати приміщення для кінотеатру відповідно до стандартів. Чимало київських кінотеатрів спроектував технік-будівельник Михайло Бяллозор. Співавтором проектів низки київських кінотеатрів був також відомий у ті часи інженер-архітектор Гилевич.

У 1908–1909 роках в Україні починають відкриватися кінотеатри, споруджені за спеціальними проектами. Один із перших, «спеціально побудованих» кінотеатрів, з'явився у Харкові у 1908 році. Французькі піддані брати Боммер відкривають на одній із центральних вулиць кінотеатр «Боммер» на 400 місць. Проект кінотеатру (арх. Б. М. Корнєєнко)[242] базувався на сталому у ті часи стереотипі облаштування подібних закладів у Парижі, Москві й Петербурзі — на першому поверсі глядацька зала, на другому — фойє з буфетом. Урочисте відкриття кінотеатру відбулося 3 березня[243]. І навіть спеціалізований театральний тижневик «Театр і мистецтво», зазначав, що серед 11 синематографів Харкова «приваблює ще публіку розкішно упорядкований «театр» бр. Боммер»[244].





Фойэ въ театрѣ Б-въ Боммеръ въ домѣ Н. Н. Замятина въ Харьковѣ по Екатеринославской ул., выстроенномъ по проэкту архитектора Б. Н. Корнѣенко.

Київський кінотеатр «Експрес» належав австрійському підданому Антону Олексійовичу Шанцеру, полякові за походженням, уродженцю Тарнова (Галичина), що мешкав у Російській імперії з 1895 року. У Київ він переїхав у 1896 році. Розпочинав він свій бізнес із відкриття в Києві магазину дамського одягу, а з 1905 року зайнявся і кіно-

242. Техническая контора П. Тенятникова. Харьков–Одесса. — С. 20.
243. Южный край. — 1908. — 3 марта; Харьковские губернские ведомости. — 1908. — 3 марта.
244. По провинции: [Ред. ст.] // Театр и искусство. — 1908. — № 26. — С. 450.



театральним бізнесом[245]. Цей напрям його діяльності виявився пріоритетним. 15 серпня 1908 року у газеті «Киянин» зазначалося:

«Сьогодні відкриття кращого і єдиного в Росії щодо удосконалення й краси театру-синематографу "Експрес", Хрещатик, № 25 (навпроти пошти). На місці колишнього "The Express Bio" відкривається новий "Експрес", який за технічними вдосконаленнями та суттєвою перебудовою внутрішнього приміщення заслуговує на загальну увагу. <…> Глядацька зала театру "Експрес" є грандіозним приміщенням, оздобленим із дивовижною розкішшю і витонченістю. Спеціальна вентиляція настільки освіжає повітря, що не лише не відчувається будь-якої задухи або підвищення температури, а навпаки, повітря чистіше і прохолодніше за вуличне. Фойє театру розкішно облаштоване дзеркалами і гобеленами, й для публіки запроваджено оригінальну новинку — кафе, де найкращі продукти і прохолодні напої. Безумовно, це перший і єдиний театр в Києві, і як говорять фахівці, в усій Росії»[246].



Після 1908 року найважливішим елементом інтер'єру кінотеатру є фойє. Як зазначає ризький історик кіно Ю. Цив'ян, кінофойє виникло як функціональне приміщення у той період, коли відбулася зміна формули

245. А. А. Шанцер // Юбилейное историческое и художественное издание в память 300-летия царствования державного Дома Романовых. — Москва: [Тип. В. М. Саблина], 1913. — С. 293–295.
246. Киевлянин. — 1908. — 15 августа. Цит. за: Ковалинский В. Кинотеатр Шанцера и другие // Киевская старина. — 2012. — 19 декабря. — Режим доступу: http://www.weekend.com.ua/spectemy/kievskaja-starina/kinoteatr-shantsera-i-drugie_arhiv_art.htm

кіносеансу (подовження метражу картин вплинуло на тривалість кіносеансу і відповідно на час його очікування публікою).

Хоча інститут фойє у повному вигляді запозичено кінематографом у театру, на відміну від сцени і завіси, його не можна зараховувати до розряду архітектурних надмірностей. Уважний до дрібниць критик і журналіст «Російських відомостей» І. М. Ігнатов відзначав:

«Але хто бачив довгі хвости бажаючих потрапити до кінематографа перед виставою, хто дивився, як повільно вони просуваються вперед і витрачають півгодини і більше, перш ніж потрапити до «вестибюлю», де розміщується каса. Але одним "хвостом" справа не обмежується. Глядач, що вже потрапив до будівлі і отримав квиток, ще не починає насолоджуватися видовищем екрану: він приходить у фойє і чекає тут іноді стільки ж часу, скільки потім сидітиме у глядацькій залі»[247].

Власники кінотеатрів, намагаючись перевершити один одного в оригінальності, прагнули залучити публіку і рекламували разом із фільмами винятковість фойє як елемента додаткових принад кінотеатру:

«Нью-йоркський синематеатр "Експрес". Фойєгрот. Для зручності публіки при театрі облаштована художньо обставлена чекальня, що представляє фантастичний «Гротмодерн» при ефектному електричному освітленні»[248].

Через два роки фойє цього кінотеатру було перебудовано:

«Нью-йоркський синема-театр "Експрес". Для зручності публіки при театрі облаштована художньо обставлена чекальня, що представляє "Грот прентан" при ефектному електричному освітленні»[249].

Атмосфера фойє, або, як тоді говорили, «чекальні» носила відбиток тієї ж сентиментальної ідилії, яка розчулювала спостерігачів у репертуарі кінотеатрів, укомплектованому, зазвичай, французькими мелодрамами із щасливим фіналом:

«1-й біотеатр» наново відремонтовано. Написано розкішні декорації "Храм Будди" відомим художником-декоратором В. П. Московським»[250]. Київські театри намагалися привабити глядача:

«Театр-кінематограф "Монте-Карло" — різноманіттям кольорів у фойє, "Весь світ" — фонтаном тощо.

Ближче до середини 1910-х років, коли у світовому кінопрокаті стали панувати італійські історичні «пеплумы», картина кінематографічного фойє різко змінилася. За прикладом столиць, однією з умов комфортабельного фойє в кінотеатрах провінції була наявність у ньому тропічних рослин, зазвичай, пальм.

Варто відзначити, що театровласники в Україні копіювали не лише інтер'єр столичних кінотеатрів, але й тексти їхніх рекламних оголошень. Програмка харківського «Ампіру» повідомляла про щоденні концерти, які проходять в зимовому саду кінотеатру, а також про наявність першокласного чайного і фруктового буфета[251].

247. РГАЛИ. — Ф. 221. — Оп. 1. — Спр. 3. Цит. за: Игнатов И. Н. Кинематограф в России: Прошлое и будущее // Киноведческие записки. — 1992. — № 16. — С. 34.
248. Програмка харківського кінотеатру «Експрес» 18 серпня 1908 р. — Архів автора.
249. Програмка харківського кінотеатру «Експрес» 26 жовтня 1910 р. — Архів автора.
250. Програмка харківського кінотеатру «1-й біотеатр» 24 травня 1910 р. — Архів автора.
251. Програмка харківського кінотеатру «Ампір» 20 серпня 1913 р. — Архів автора.

У 1909–1914 роках в українському кінопрокаті з'являється тенденція до гігантоманії. На зміну ілюзіонам, де були відсутні елементарні зручності для публіки і техніка безпеки, стали будувати спеціальні кінотеатри. В них суттєво покращувалися умови для глядача: у залах олаштовували похилі поли, встановлювалися зручні крісла, дотримувалася протипожежна відстань між рядами й стінами, облаштовувалася вентиляція і було не менше двох запасних виходів із червоними ліхтарями над ними. У кожному кінотеатрі постійно чергували поліцейський і брандмайор (пожежник), для яких відводилися спеціальні місця в залі. У Києві, Одесі, Харкові, Львові, Катеринославі і інших містах відкриваються фешенебельні кінотеатри-гіганти. Нові кінопалаци за розкішшю та оздобленням практично не поступалися кінотеатрам Москви, Петербурга і великих європейських міст.

Найбільший в Одесі кінотеатр «Біограф» на 895 місць у 1907 році відкриває поміщик Ф. І. Островський у дворі по Єкатерининській, 27, перебудувавши будинок колишньої «голгофи». У 1911 — кінотеатр купив домовласник І. К. Шварц і перейменував у «Художній».

І. К. Шварцові належала і чудова будівля театру, побудована в Колодязному провулку, 9. Фасад театру розробив архітектор М. І. Лінецький в неокласичному стилі: він прикрашений конічними портиками в антах, що виявляють об'єм зального простору. На трьох поверхах театру розміщувалася простора глядацька зала на 436 місць із балконами, вестибюль і фойє, технічні приміщення. Відкрився «Театр Шварца» 7 квітня 1914 року.

15 травня 1910 року один із перших «балаганників» України О. І. Матвєєв на Одеській торгово-промисловій виставці на території Олександрівського парку (нині парк ім. Т. Г. Шевченка) відкриває павільйон-ілюзіон «Гігант» на 600 місць. Кінотеатр, спеціально побудований для виставки за проектом одного і французьких кінотеатрів «Бр. Пате», цілком відповідав своєму призначенню: був добре оснащеним, мав яскраво ілюмінований фасад і демонстрував найновіші фільми[252].



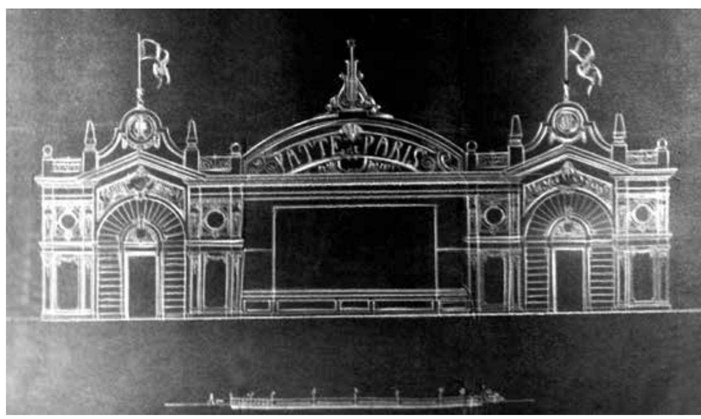
Кінотеатр «Гігант» О. Матвєєва на Одеській виставці

Після закриття виставки Матвєєв розібрав будівлю театру і більшу його частину використав для спорудження однойменного ілюзіону на Прохорівській площі. Новий дерев'яний театр-ілюзіон «Гігант» із красиво оформленим фаса-

252. Ландесман М. Я. Вказ. пр. — С. 25.

дом, оберненим у бік Старо-Портофранківської й Прохорівської вулиць, Матвєєв відкрив 25 квітня 1911 року. Стіни «Гіганта» зовні були обкладені дзеркалами із товстого скла. Про кінотеатр «Гігант» згадував Юрій Олеша у книзі «Ні дня без рядка»:

«Я шукав цей ілюзіон, саме шукав, а не звично йшов до нього. Я тільки знав, що він на Градоначальницькій. Ось кирха, потрібно обійти кирху… Місто по ту сторону кирхи було мені невідоме. Там мені було страшно йти. Чому? Чи не класовий страх перед біднішими районами? Як би там не було, але я знайшов цей ілюзіон. Він називався "Гігант". Як на цей час, це було звичайне кіно, як на той — дійсно незвично велике…»[253] .



Ескіз кінотеатру «Гігант»

Одним із найбільших в Одесі був і театр-ілюзіон «Просвіта» (680 місць), що відкрився у 1914 році в центрі Молдаванки, на розі вулиць Степової й Дальницької.

У 1910–1911 роках найбільші і найкращі у Львові кінотеатри відкривають Людвик Кухар — «Lew» у приміщенні театру графа Скарбка[254] і Едвард Бурнатович — «Kopernik» (454 місця, вул. Коперника, 9)[255].

На переобладнання глядацької зали «Lew» на 900 місць Л. Кухар витратив більше 5 000 крон. Проте не усі поставилися із розумінням до переобладнання театральної зали у кінотеатр. Рецензент львівського «Wiek Nowy» у 1913 році їдко відзначав:

«У залі, де споконвіку кожного вечора помирали Гамлети, де по сто разів помирали трагічні коханці Ромео і Джульєтта, в залі, над яким підносилися глибокі зітхання з Сірано де Бержерака, повісили кінематографічне полотно»[256].

У 1912 році у Катеринославі один із найбагатших промисловців П. Гезе відкриває найбільший в місті кінотеатр «Гігант» на 1 000 місць. Двоповерховий кінотеатр у стилі «Модерн» з фронтом над плавним закругленням кутової частини будівлі став справжньою прикрасою міста. У антрактах і перед сеансами в просторих фойє з м'якими меблями лунала музика. Із невеличкої естради оркестр виконував модні пісеньки[257]. 1 січня 1914 року в новозбудованому будинку В. Хреннікова відкрився кінотеатр «Палас».

253. Олеша Ю. Ни дня без строчки. — Москва: Советская Россия, 1965. — С. 75.
254. Ґершевска Б. Вказ. пр. — С. 20.
255. Котлобулатова І. Вказ. пр. — С. 4.
256. Wiek Nowy. — 1913. — Nr. 3534. Цит. за: Hendrykowska M. Вказ. пр. — S. 163.
257. Старостін В. С. Столиця степового краю. Дніпропетровськ: ВАТ Дніпрокнига, 2004. — С. 247.

11 грудня 1912 року домовласник і театровласник австрійський підданий Антон Шанцер відкрив у Києві на Хрещатику, 38 найбільший в Україні кінотеатр «Експрес» (архітектори І. В. Ніколаєв, В. М. Риков), який своєю розкішшю вражав навіть іноземців. Оригінальний багатий інтер'єр створювали мозаїка із різнокольорового штучного мармуру, декоративна скульптура, колони із бронзовими капітелями, ліпнина, деталі які власноручно створив один із найвідоміших тоді архітекторів Валеріан Риков.

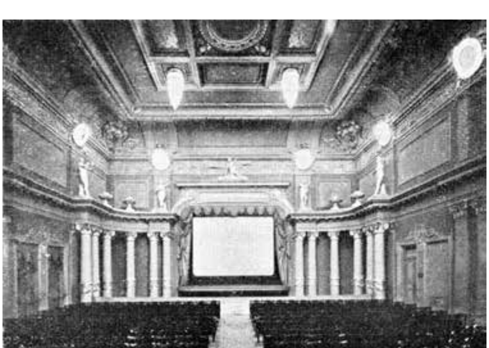


Кінотеатр «Експрес» А. Шанцера





Фойє кінотеатру «Експрес»





Глядацька зала кінотеатру «Експрес»

Великі просторі фойє із колонами і оксамитовими портьєрами, вестибюль і зала (26х17 м) заввишки у три поверхи, де у партері, ложах і на балконі могли розміститися 1 100 глядачів, щедро освітлювалися електричним світлом, що лилося з оригінальних пишно прикрашених люстр і бра. На першому поверсі знаходився буфет, на другому — малий кінозал, входи на балкон великого кінозалу, естрада, де виступав другий оркестр для тих, хто очікував наступний сеанс. У глядацькій залі була спеціальна вентиляція, апаратна була зроблена із заліза і бетону[258]. Це був один із перших двозальних кінотеатрів, найкращий в Києві аж до руйнування у 1941 році.

«Театр є величним видовищем. Він вражає своєю пишністю і мальовничістю внутрішнього оздоблення», — зазначала тоді київська преса. 12 грудня 1912 року газета «Киянин» повідомляла у подробицях про відкриття нового кінотеатру:

«Учора, о 3 годині дня, відбулося урочисте відкриття першого міського кінотеатру в Києві, спорудженого в міській садибі на Хрещатику, 38. Велика будівля знаходиться у дворі і підходить впритул до фасадного будинку, вхід до театру облаштовано з вулиці. Біля входу знаходиться дуже просторе, багато оздоблене фойє, у якому з одного боку містяться вбиральні, з іншого боку — буфет. У кінці фойє декілька входів до глядацької зали, що схожа на справжній театр. Зала виблискує багатством і красою оздоблення і всілякими удосконаленнями, а саме: крісла з відкидними сидіннями, прекрасна вентиляція, похила підлога тощо. Окрім місць в партері, в залі є балкон із ложами. Єдиним дефектом нового кінотеатру є недостатньо великий екран для демонстрації картин. Як глядацька зала, так і фойє й інші внутрішні приміщення виконано у грецькому стилі. Спорудження цієї будівлі, як нас повідомляють, обійшлося у близько 200 тис. крб. Побудована вона п. Шанцером на умовах, що він має користуватися нею 12 років, сплачуючи оренду по 22 тис. крб. на рік. Після 12 років будівля переходить безоплатно у власність міста»[259].

Московський «Кінежурнал» повідомляв про кінотеатр Шанцера:

«…Кінематографу, подібного до електротеатру п. Шанцера у Росії немає, та навряд чи знайдеться в Європі»[260]. За спогадами сучасника, кінотеатр Шанцера, побудований у старогрецькому стилі, був гордістю киян: «Величезний вестибюль, дорогий кришталь, люстри грають веселкою, мармурова колонада підтримує галерею, що опоясує увесь вестибюль-фойє; на галереї буфет — столики і зручні місця очікування; глядацька зала вміщує 1 000 чоловік, м’які крісла. Під час антрактів і між сеансами біля екрану світильники викидають червоні шовкові язики, що роблять повну ілюзію палаючого вогню. Симфонічний оркестр супроводжує німі картини», що тут демонструються»[261].

Також зазначимо, що кінотеатр Шанцера у 1916 році відвідали Великий князь Олександр Михайлович і Велика княгиня Ольга Олександрівна. Їх зустріли з оркестром із 60 музикантів і Вони проглянули двогодинну програму, що складала-

258. Рибаков М. Десята муза в Києві // Українська культура. — 1996. — № 9/10. — С. 28.
259. Киевлянин. — 1912. — 12 декабря.
260. Кинежурнал. — 1913. — № 1.
261. Цит. за: Янгиров Р. М. Киномосты между Россией и Германией: Эпоха иллюзионов (1896–1919) // Киноведческие записки. — 2002. — № 58. — С. 161.



ся із восьми відділень[262]. Також Шанцера було нагороджено королем Сербії орденом св. Савви 5-го ступеня[263].

У березні 1913 року Дмитро Харитонов відкриває найбільший у Харкові синема-салон «Ампір»[264] (вул. Сумська, 5. Архітектор А. Горохів, проект від 7 червня 1912 року)[265]. Кінотеатр на 800 місць[266] було прекрасно оформлено, у ньому було просторе фойє із дзеркалами і колонами, вентильована глядацька зала з ложею. Демонстрація фільмів супроводжувалася музикою симфонічного оркестру. Ціна квитків в «Ампірі» була досить високою (до п'яти карбованців)[267].

У 1914 році у Полтаві відкривається найбільший у місті кінотеатр «Колізей». На першому поверсі розміщувалися каси і мале фойє. На другому — велике фойє і глядацька зала, яка, за словами Б. Є. Хмельницького, що працював директором цього кінотеатру в 1930-і роки, вміщувала 350 глядачів[268].



У цей же час відкривається двоповерховий кінотеатр у Гадячі на 500 місць. У ньому було природне освітлення залу і касового вестибюля. Також великі кінотеатри відкриваються у Севастополі, Маріуполі і Катеринославі.

262. Кинежурнал. — 1916. — № 1.
263. А. А. Шанцер // Юбилейное историческое и художественное издание в память 300-летия царствования державного Дома Романовых. — Москва: [Тип. В. М. Саблина], 1913. — С. 293–295.
264. Синефоно. — 1913. — № 15. — С. 26; Южный край. — 1913. — 25 марта.
265. Об осмотре всех театров и синематографов в г. Харькове. (Ноябрь–декабрь 1913 г.). Театр «Ампир» // ДАХО. — Ф. 4. — Оп. 171. — Спр. 248. — Арк. 4, 7.
266. Харьковские губернские ведомости. — 1913. — 30 марта.
267. Южный край. — 1913. — 27 марта.
268. Гавриленко С. Д., Гавриленко Е. В. Полтава кинематографическая. — Полтава: Хорс, 1999. — С. 64–71.


Кинема-салонъ „АМПИРЪ“
ДОМЪ З. И. ХАРИТОНОВА.
Сумская, № 3.
Телеф. 23–27.
ЛИБРЕТТО.
(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНІЕ)
СЕНСАЦІОННАГО РОМАНА
А. А. ВЕРБИЦКОЙ
КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ
Инсценированнаго
для кинематографа самимъ авторомъ
и В. Р. Гардинымъ
и превратившагося въ грандіозную
картину
КИНЕ-РОМАНЪ
въ 12-ти больш. частяхъ „Русской золотой серіи“
Фабрики торговаго дома
„П. Тиманъ и Ф. Рейнгардтъ“.
Серія 1-ая Серія.
Съ понедѣльника 18 ноября с. г.
ИЗДАНІЕ Кинема-салона „АМПИРЪ“, Сумская ул., № 3.
Съ понедѣльника 18 ноября с. г.

На початок Першої світової війни у великих містах України практично сформувався тип кінотеатрів центральних вулиць. Із центру майже зникли колишні «коморовидні кінематографічні імпровізації». На їхньому місці споруджувалися респектабельні кінотеатри, ретельно продумані, що немов відчувають смаки публіки.

У процесі еволюції кінотеатрів змінюється цінова політика, система кінопоказу і його звукове оформлення. Коли метраж фільмів подовжився до декількох частин, після закінчення чергової частини фінальний титр оповіщав глядачів, що продовження демонстрації відбудеться через дві хвилини. У подальшому перерва скоротилася до однієї хвилини, а з початком використання двох кіноапаратів, глядачам повідомлялося, що після закінчення чергової частини відразу ж буде продовження. Коли демонстрація фільму повсюдно стала здійснюватися двома кіномеханіками, необхідність у подібному сповіщенні відпала[269].



Кінотеатр «Ампір» Д. Харитонова. 6 липня 1916 р.

У другій половині 1900-х років грамофонний супровід фільму змінюється тапером. Спочатку акомпаніатори «озвучували» картини будь-якою музикою. Але поступово їх репертуар розширювався. Для хроніки, видових, комічних і драматичних стрічок награвалися відповідні мелодії. Незабаром для таперів стали видавати спеціальні рекомендації. Проте кіноакомпанемент складався, зазвичай, із популярних романсів і народних пісень. Виконавська

269. Фільми 1907–1917 років. — Архів автора.



Прибутковий будинок Д. Харитонова і кінотеатр «Ампір»

майстерність тапера власником кінотеатру визначалася умінням музиканта виконувати марші, романси і вальси.

Під час сеансу тапер, розташувавшись у залі і поглядаючи на екран, грав, найчастіше на фортепіано, фрагменти різних музичних творів, намагаючись, щоб вони більш-менш відповідали кожному епізоду фільму. «Єдиною прикрасою нашого синематографу були нові червоного плюшу завіси на усіх дверях. — Згадував про київський період життя Олексій Каплер. — В іншому це був звичайний дерев'яний сарай, а в ньому лави із нанесеними фарбою номерами місць на спинках, та чарівний промінь світла, що летить над головами глядачів до екрану, та ще піаніно праворуч від полотна екрану і самотня фігура "тапера" — старенького акомпаніатора, схожого на Лема із "Дворянського гнізда" <…> Старий "Лем" із нашого пущеводицького синематографу був справжнім художником, ніякого "буквалізму" не було в його грі. Він імпровізував, передаючи загальний настрій, загальний сенс стрічки, і це було прекрасно»[270].

Тапери, що вельми набили руку у своїй справі, так майстерно наповнювали музичні фрагменти імпровізованими вставками, що глядачі чули музику, ніби спеціально написану для демонстрованого фільму. Багато таперів в одеських кінотеатрах Молдаванки використовували клезмерські мелодії:



Новый грандіозный фешенебельн. салонъ кинематографъ „АМПИРЪ"
Сумская, 5, домъ Д. И. Харитонова.
СЕГОДНЯ, 27-го марта 1913 года ОТКРЫТІЕ.
Все что лучшее, изящное и красивое въ области кинематографіи, дастъ наша первая серія картинъ изъ 4-хъ большихъ отдѣленій!!! **Хроника Гомонъ** (текущія событія всего міра). **Прогулка по Сенѣ** (отъ Руана до моря), видовая картина въ краскахъ („Pathecolor"). **„Честь имени и голосъ сердца"** современная драма въ двухъ частяхъ, картина въ краскахъ („Pathecolor"). Главную роль исполняетъ, красивѣйшая артистка Парижа, **г-жа Габріэль Роббинъ.—Нашествіе соплеменниковъ,** комическая, фабрики „Vitograf", веселая комедія! **„Всѣ мы ждемъ любви".** Въ исполненіи знаменитаго тріо: г-жи **Джизеты Морано,** г-на **А. Рудольфи** (короля фарса) и (добродушнаго толстяка) г-на- **Де-Ризо.** Анонсируемъ! изумительную по сюжету, исполненію и постановкѣ драму въ трехъ частяхъ **„Голгофа любви"** (подробнѣе своевременно). Театръ отдѣланъ стильно (style „Ampire"). Масса воздуха. Море свѣта. Подробности въ афишахъ и либретто. Картины иллюстрируетъ **квинтетъ камерной музыки.** Начало сеансовъ въ 4 часа дня. 51218 1—1 Дирекція.

Рекламне оголошення в харківській газеті «Ранок»

«Повірте, навіть на тому розбитому "тапчані" в ілюзіоні "Перемога", який і піаніно не назвеш, мене вистачило б виконати мазурку Венявського, полонез Огінського або, скажімо, танець Брамса і я таки так це робив, — згадував тапер Роман Гросман, — але настільки ж часто я грав і наші єврейські мелодії, бо їх із перших

270. Каплер А. Я. Загадка королевы экрана. — Москва: Искусство, 1979. — С. 189.

же акордів “підхоплювала” публіка на Молдаванці, серед якої, ну самі розумієте, скільки там було євреїв!»[271].

У 1908–1909 роках деякі кінотеатри в Україні рекламували супровід кіносеансів «універсальними звуковими машинами», які дозволяли імітувати грім, гарматний постріл, тупіт коней тощо. Проте подібні новації можна визначити як випадкові, бо в більшості кінотеатрів демонстрацію фільму, як і раніше, супроводжував тапер або декілька музикантів.

Зауважимо, що вже в 1912–1913 роках, коли для фільмів спеціально писалася музика, у великих кінотеатрах демонстрацію картин супроводжували симфонічні оркестри. Приміром, у київському «Grand-Theatre Express» оркестр складався із 25 музикантів; у київському кінотеатрі А. Шанцера — з 60; у харківському «Ампірі» — з 30[272]. Музичний акомпанемент, по суті, перетворюється на музичний конкурс: «Студентський оркестр», «румунський оркестр музики», «знаменитий квінтет під управлінням композитора Philippe de Jong», «відомий Харкову піаніст-імпровізатор Г. Захаров», «Великий концертний оркестр 30 чоловік під упр. диригента, соліста придворного оркестру І. Херарда» озвучували, по суті, ті ж самі фільми.

Диференціація цін на квитки, на думку Юрія Цив’яна, у ранніх кінозалах уже існувала. Ділянки підвищеного або зниженого тарифу визначалися довільно, і їх розташування змінювалося.

У 1910-х роках деякі газети, посилаючись на окулістів, розповсюдили версію про несприятливі наслідки для очей кінематографічних поціновувачів. Реакцією театровласників стало твердження, ніби зору шкодить лише перебування в перших рядах, задні ж, де місця подорожче, практично безпечні. Так закріпився вже існуючий у 1910-х роках прейскурант.

У період розкішних залів цінова політика ускладнилася. Горизонтальна шкала цін збагатилася вертикальною — для двоярусних залів. У зв’язку з орієнтацією кінотеатрів тієї пори на стилізацію під театральне приміщення, верхній ярус відповідав галерці із доступними цінами. Щоб вишукана публіка не змішувалася із звичайною, вважали за доцільне для балкону і партеру облаштовувати окремі виходи, що дозволяло за наявності одного екрану створити два ізольованих один від одного глядацьких приміщення[273].

Наведемо статистичні дані про кількість працюючих в Україні кінотеатрів. У 1909 році у Києві було 20 кінотеатрів, у 1912 — більше 25[274], у 1914 році журнал «Сине-фоно» повідомляв, що в Києві тільки триекранних кінотеатрів налічувалася близько сотні[275], а в 1915 році «Адресна і довідкова книга м. Києва» повідомляла адреси 42 кінотеатрів[276]. У Харкові у 1909 році працювали 8 кінотеатрів[277],

271. Цит. за: Александров Р. Вечера на «собачьем бульварчике» // Мигдаль Times. — 2003. — № 1(39). — Сентябрь–октябрь. — С. 16.
272. Миславський В. Н. Кінематограф і Харків. Сторінки історії // Прапор. — 1989. — № 2. — С. 156.
273. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. — Рига: Зинатне, 1991. — С. 42–43.
274. Рибаков М. Вказ. пр. — С. 181.
275. Сине-фоно. — 1914. — № 3.
276. Календарь: Адресная и справочная книга г. Киева на 1915 год. — Киев, 1914. — С. 253.
277. Миславский В. Н. Харьков и кино. Фильмобиографический справочник. — Харьков: Торсинг, 2004. — С. 16; Миславский В. Н. Харьков кинематографический. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. — С. 13.













Кінотеатральні квитки

у 1916 — 12[278], у 1917 — 14[279]. В Одесі у 1911 році налічувалося 29 кінотеатрів[280]. У 1911 році у Львові працювали 16 кінотеатрів[281]. У 1912–1913 роках у Галичині налічувалося 70 кінотеатрів, з них 20 — у Львові[282]. У 1913 році в Чернівцях працювали 4 кінотеатри[283]. На початок Першої світової війни у Львові на 150 000 жителів припадало 24 кінотеатри[284].

У 1916 році у книзі «Уся кінематографія» зазначалися наступні дані про кількість кінотеатрів в українських містах: Бердичів — 3, Вінниця — 2, Євпаторія — 2, Катеринослав — 4, Житомир — 5, Жмеринка — 1, Керч — 6, Київ — 12, Кременчук — 2, Кривий Ріг — 3, Луганськ — 5, Маріуполь — 6, Миколаїв — 9,

278. Миславский В. Н. Харьков и кино. Фильмобиографический справочник. — Харьков: Торсинг, 2004. — С. 16; Миславский В. Н. Харьков кинематографический. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. — С. 13.
279. Весь Харьков. Адресно-справочная книга. Харьков, 1917. — С. 308.
280. Малиновский А. В. Кино в Одессе. — Одесса: АстроПринт, 2000. — С. 27.
281. Hendrykowska M. Вказ. пр. — S. 153.
282. Бучко Р. Перше століття кінематографа у Львові // Галицька брама. — 1996. — № 24. — С. 2; Hosejko L. Histoire du cinéma Ukrainien 1896–1995. Lausanne: A Die, 2001. — P. 15.
283. Каленик О. Німе кіно у Чернівцях // Молодий Буковинець. — 1993. — № 3. — 11–16 січня. — С. 5.
284. Ґершевска Б. Вказ. пр. — С. 23–24.

Одеса — 26, Полтава — 6, Севастополь — 5, Сімферополь — 5, Феодосія — 5, Харків — 16, Херсон — 10, Ялта — 5[285].

Кінознавець Л. Госейко вважає, що на початок 1917 року в Україні налічувалося близько 250 кінотеатрів[286].

Наприкінці XIX — початку XX століття підприємець, що вирішив зайнятися демонстрацією фільмів, мав поїхати за кордон, щоб купити кінопроекційний апарат і до нього — комплект фільмів. Природно, що той обмежений запас картин, який він міг придбати, швидко набридав глядачам. Тоді кінодемонстратор, якщо він володів порівняно великим театром, збори в якому могли швидко окупити вартість придбаних стрічок, знову виїжджав за кордон купувати нові програми. Якщо ж його театр робив невеликі збори, то він вимушений був зі своєю програмою переїжджати в інше місто, де до нього або зовсім не було кінематографу, або був кінематограф з іншою програмою.

Дрібні «пересувні» кінематографи кочували по всій країні, знайомлячи глядачів із новим видовищем. Крупні накопичували на своїх складах величезні запаси використаних, але цілком придатних для демонстрації стрічок. Незабаром вони стали продавати їх із великою знижкою, а потім і віддавати у прокат. Так виникла система кінопрокату, що у 1907 році остаточно перемогла колишню практику розподілу стрічок. Між власником кінотеатру і кінофабрикантом з'явився ще один підприємець — прокатник.



Продажна ціна використаних, але цілком придатних для демонстрації картин, складала, зазвичай, не більше 40 % від їх первісної вартості. У прокат фільми віддавалися на два тижні і за 20 % їх первісної вартості. Згодом тариф і умови надання фільмів у прокат змінилися[287].

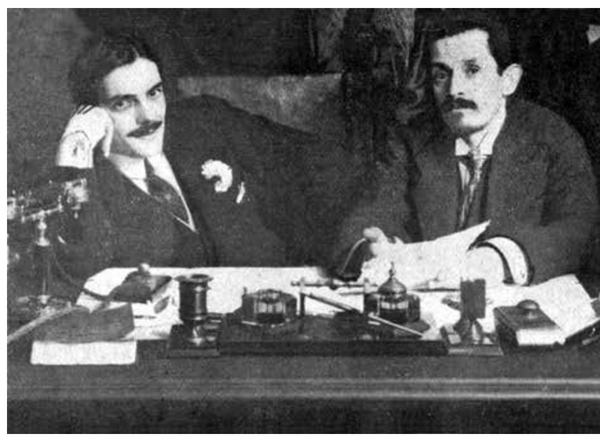
Впровадження системи прокату виявилося цілком прогресивним. Одночасно з оптовими скупниками картин з'явилися підприємці, які придбавали і віддавали в експлуатацію картини вітчизняного виробництва. Особливо важливу роль зіграла поява

285. Вся кинематография: Настольная адресная справочная книга: 1916: Первый год издания. — Москва: Изд. Ж. Чибрарио де Годэн под редакцией Ц.Ю. Сулиминского, [1916]. — С. 313.
286. Hosejko L. Вказ. пр. — P. 11.
287. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. — Москва: Искусство, 1963. — С. 38.

прокатних контор для кінохроніки. Вона значною частиною знімалася операторами за власний кошт і не могла пробитися до широкого глядача.

Перші прокатні контори в Україні з'явилися в 1906–1907 роках. У 1906 році в Києві власник кінотеатру «Люкс» інженерелектрик Сергій Андрійович Френкель відкриває одну із перших кінопрокатних контор в Україні. У 1909 році київський генерал-губернатор погодив створення нового об'єднання «Першого російського акціонерного кінематографічного товариства С. А. Френкеля»[288]. До того часу Френкель мав власну контору на Хрещатику і склад з експлуатації синематографічних картин для усієї Росії із вкладеним капіталом у сто тисяч карбованців.

Пізніше, у 1909–1912 роках, в Києві відкриваються кінематографічна прокатна контора «Фенікс» В. Л. Завальницького, прокатна контора І. Є. Орловського і інші[289]. Прокатна контора І. Є. Орловського обслуговувала Київську, Полтавську, Чернігівську і Волинську губернії і мала в Києві декілька перших екранів. На початку 1914 року справа перейшла



Макс Ліндер і С. Френкель, 1912 р.





Філія французької фірми «Бр. Пате» в Одесі

288. Вся кинематография. — С. 30–31.
289. Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 49.
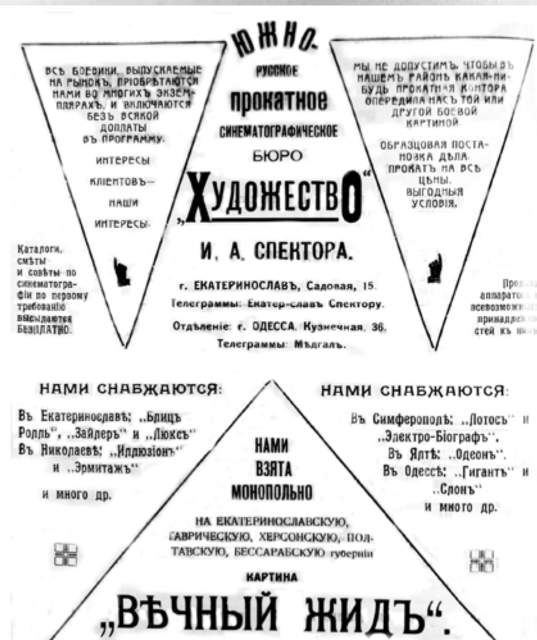
до головного співробітника В. С. Бадикіна. Обороти контори досягали 300 000 крб.[290].

У Одесі працювали прокатна контора А. Посельського, прокатна контора «Південфільм», філія прокатної контори Д. І. Харитонова, філія кінематографічної контори І. Спектора «Мистецтво», що обслуговувала кінотеатри Одеси, Кишинева, Миколаєва і Херсона[291], відділення прокатної контори М. Товбіна «Сила», відділення фірми «Бр. Пате», прокатна контора Н. І. Харитонова та інші[292].

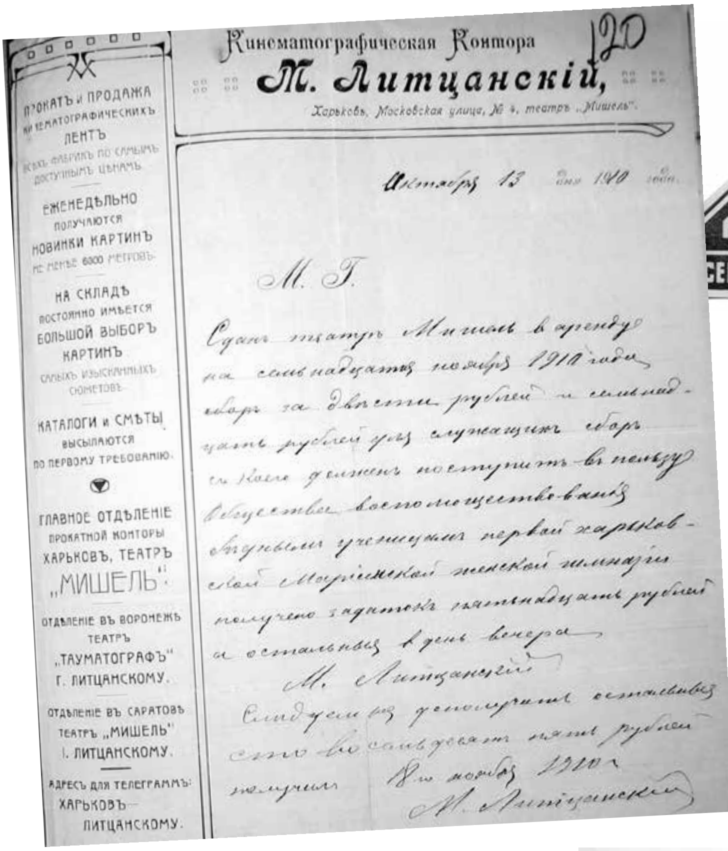




У Харкові прокатними операціями займалися кінобюро «Ехо» І. Д. Щербакова, прокатна контора «Аполло» Д. І. Харитонова, товариство «Саламандра», контора А. Г. Каратуманова, прокатна контора «Сонце», прокатна контора «Маяк», прокатне бюро «Мистецтво» та інші[293].



290. Вся кинематография. — С. 21; Лихачев Б. Вказ. пр. — С. 68.
291. Розенбойм А. Ужасно шумно в доме Шнеерсона…//Вестник.—2001.—№18/21.
292. Ландесман М. Я. Вказ. пр. — С. 112–119.
293. Весь Харьков. Адресно-справочная книга. — Харьков, 1913. — С. 509; Миславский В. Н. Вказ. пр. — С. 271–272.


Кинематографическая Контора
М. Литцанскій,
Харьковъ, Московская улица, № 4, театръ „Мишель".

ПРОКАТЪ и ПРОДАЖА кинематографическихъ лентъ всѣхъ фабрикъ по самымъ доступнымъ цѣнамъ.

ЕЖЕНЕДЕЛЬНО получаются новинки картинъ не менѣе 6000 метровъ.

НА СКЛАДѢ постоянно имѣется большой выборъ картинъ самыхъ изысканныхъ сюжетовъ.

КАТАЛОГИ и СМѢТЫ высылаются по первому требованію.

ГЛАВНОЕ ОТДѢЛЕНІЕ прокатной конторы Харьковъ, театръ „МИШЕЛЬ".

Отдѣленіе въ Воронежѣ театръ „Тауматографъ" Г. Литцанскому.

Отдѣленіе въ Саратовѣ театръ „Мишель" І. Литцанскому.

Адресъ для телеграммъ: Харьковъ — Литцанскому.





У Катеринославі було відкрито: контора І. Спектора «Мистецтво», контора А. Ольшевського, товариство Ф. Щетиніна та інші.

У Львові працювали кінематографічне товариство «The Royal Vio», кіноконтора «Kinofilm» М. Мунца, прокатна контора «Kinograf» бр. Король і філія Кінематографічного товариства Філіпа Прессбургера з Відня[294].

У 1905 році в Москві відкриваються філії французьких фірм «Бр. Пате» і А/Т «Гомон», які згодом почали прокат власних картин. У 1907–1908 роках філії



294. Gierszewska B. Вказ. пр. — S. 185.

фірм «Бр. Пате» і А/Т «Гомон» відкриваються в Києві, Харкові, Одесі, Львові і Катеринославі.

Завдяки розвитку кінопрокату, відбувається впорядкування і систематизація сеансів у кінотеатрах. Фірма «Бр. Пате», а за нею й інші іноземні фірми впровадили систему календарного випуску своїх фільмів. Приміром, «Бр. Пате» випускала фільми у прокат по вівторках і суботах, чітко дотримуючись цього розкладу. Інші фірми також випускали фільми по певних днях. Прокатні контори отримували фільми за 3–4 дні до прем'єри, але випускати їх на екрани раніше встановленого терміну не мали права. Правило поширювалося на усіх прокатників.

Таким чином, кінотеатр, що працював з певною прокатною конторою, мав можливість чітко інформувати глядачів про дні зміни програми і рекламувати майбутні прем'єри. Крім того, прокатна система сприятливо впливала на формування рекламної концепції і репертуарної політики кінотеатрів. Наводимо декілька витягів із рекламних проспектів тих років:

«Не ставити картини після конкурентів — принцип дирекції "1-го біотеатру"»; «Дирекція театру "Експрес", не шкодуючи витрат, вирішила демонструвати картини виключно останніх випусків, і при чому тільки захоплюючо цікаві»;

«У театрі "Мішель" стільці значно віддалені від екрану, внаслідок чого дешеві місця "Мішеля" дорівнюють кращим місцям інших театрів» тощо[295].

У 1912–1913 роках завершується поділ кінотеатрів на «першоекранні» і «другоекранні». Великі кінотеатри, що знаходилися на центральних вулицях, окрім наявного пріоритету кінопрем'єр, бережуть свій престиж і не демонструють «ніякого французького жанру»[296], як тоді називали стрічки еротичного змісту. Ось типові приклади звернення дирекції великих кінотеатрів до своїх глядачів:

«До відома публіки. Дирекція вважає своїм обов'язком повідомити, що картини, які демонструються в театрі "Аполло", усі без виключення пристойного і скромного змісту, немає навіть тіні легкого паризького жанру. Постановка справи така серйозна, що абсолютно виключає необхідність демонстрації картин нескромного змісту»[297].

«До уваги публіки! На початок зимового сезону кінотеатром "Модерн" придбано кращі постановки. Тільки у нас в театрі пройдуть найкращі постановки сезону: "Анна Кареніна", "Крейцерова соната", "Дворянське гніздо", "Санін", "Гнів Діоніса" і цілий ряд подібних шедеврів»[298].

Окрім добре виданих рекламних проспектів та іншої рекламної продукції, що надається прокатними конторами, кінотеатри випускають індивідуальні про-

295. Підбірка рекламних проспектів. — Архів автора
296. Після заборони влади демонструвати «французький жанр» власники деяких кінотеатрів влаштовували підпільні нічні сеанси. У зв'язку з цим в спеціально випущеному зверненні для власників одеських «електричних театрів» старший інспектор по нагляду над пресою і книжковою торгівлею відзначав: «…До відома мого дійшло, що деякі власники названих закладів дозволяють собі після закінчення платних вистав закривати вхідні двері, вимикати світло в під'їздах і потім, в присутності численних запрошених осіб, демонструвати картини… порнографічного змісту». Див.: ДАОО. — Ф. 2. — Зв'язка 329. Цит. за: Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 54.
297. Програмка харківського кінотеатру «Экспрес» 13 травня 1912 р. — Архів автора.
298. Програмка харківського кінотеатру «Модерн» 2 листопада 1914 р. — Архів автора

грамки[299]. З них глядачі отримували вичерпну інформацію про фільми, що демонструються, графік зміни картин, розклад сеансів, ціни на квитки тощо. Дуже популярним стає розміщення у програмках кінотеатрів витягів із рецензій на фільми, опублікованих у найбільших столичних кіножурналах. До 1914 року в Україні така практика стає повсюдною[300].

Паралельно із розвитком кінопрокату з'являється спеціалізована преса. Перші видання про кінематограф у Росії надруковано у 1907 році. За повідомленням історика кіно Б. Лихачова, до 1912 року по всьому світі налічувалося 70 найменувань періодичних видань, присвячених виключно кінематографу, з яких 7 видавалося в Росії, 20 — в Німеччині, 15 — в Італії, 5 — в США, 5 — в Парижі, 2 — в Англії[301].

Найбільш відомими кіновиданнями в Росії були московські журнали «Синефоно» (1907–1918) і «Вісник кінематографії» (1910–1917). Деякі російські журнали видавали кінопрокатні і кіновиробничі компанії. Олександр Ханжонков видавав «Вісник кінематографії» (1910–1917) і «Пегас» (1915–1917); Роберт Перський — «Кінемо» (1909–1910) і «Кінежурнал» (1910–1917); Дмитро Харитонов — «Южанин» (1915–1916); Йосип Єрмольєв — «Проектор» (1915–1918). Представництва французьких кінофірм «Пате», «Гомон» і «Еклер» видавали відповідно «СинемаПате» (1910–1914), «Наш тиждень» (1911–1917) і «Еклер-журнал» (1912–1914)[302].

В Україні систематичний випуск кіноперіодики починається у 1908 році. Проте матеріали про кінематограф публікувалися і в неспеціалізованій пресі. У 1908–1919 роках в Україні виходило декілька десятків кіновидань. Найбільш відомими були «Театр-вар'єте» (1906–1912, Одеса), «Синематограф» (1908–1909, Харків), «Київський театральний кур'єр» (1908–1916), «Кінематограф» (1908, Одеса), «Київський кінематограф» (1911–1912), «Одеський ілюзіон-синематограф» (1911), «Kinozeitung» (Чернівці, 1912), «Огляд мистецтв» (1912–1914, Катеринослав), «Довідково-театральне бюро» (1912, Харків), «Scena і Ekran» (1913, Львів), «Екран» (1913, Харків), «Екран і рампа» (1913, Київ), «Kino» (1913–1914, Львів), «Кінематограф і сцена» (1914, Київ), «Екран і сцена» (1914, Київ), «Южанин» (1914–1915, Харків), «Театр і кіно» (1915–1919, Одеса)[303].

У 1913–1914 роках остаточно сформувалася система кінопрокату. Практично увесь оптовий прокат у Росії був поділений між трьома найбільшими фірмами — «Бр. Пате», А/Т «О. Ханжонков і К°» і Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт»[304]. Під їх контролем функціонували районні прокатні контори, кожна з яких обслуговувала по договорах кінотеатри декількох губерній.

299. Витрати на рекламу фільмів становили основну статтю витрат власників кінотеатрів, і поступалися лише витратам на прокат картин. Див.: Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. — Москва: Материк, 2003. — С. 68.
300. Підбірка рекламних проспектів. — Архів автора.
301. Лихачев Б. Вказ. пр. — С. 120.
302. Вишневский В. Библиография отдельных и периодических изданий дореволюционной кинематографии // Киноведческие записки. — 2001. — № 51. — С. 302–324; Беляева Л. Н. Библиография периодических изданий России (1901–1916). — Л., 1960. — Т. 1–4; Gierszewska B. Указ соч.
303. Вишневский В. Вказ. пр. — С. 302–324.
304. Гинзбург С. С. Вказ. пр. — С. 26–27.

Приміром, в Одесі у 1914 році відкрилася прокатна контора «Г. М. Зусман і Я. А. Корн» (Рішельєвська, 48). Ініціатором її відкриття був інженер Я. А. Корн. Спочатку контора спеціалізувалася на прокаті американських фільмів виробництва компаній «Ллойд», «Едісон» і «Біоскоп». З початком війни через складність доставки фільмів у Росію контора переорієнтувалася на прокат російських картин. Незабаром вона відкрила велике відділення в Катеринославі, яке обслуговувало Одеську, Харківську і Катеринославську губернії[305].

В Україні на початок Першої світової війни працювало більше сорока прокатних контор. В Одесі на початковій стадії організації кінопрокату налічувалося п'ять прокатних контор, до 1917 року їх кількість збільшилася до дванадцяти[306]. Увесь кінематографічний ринок було поділено між декількома великими кущовими прокатними конторами, кожна обслуговувала по кілька регіонів.

У Києві прокатними операціями дуже успішно займалася Південно-Західна контора С. А. Френкеля. До 1912 року головне правління товариства Френкеля знаходилося у Києві, існували філії у Москві, Петербурзі, Харкові, Севастополі, Саратові, Самарі, Томську і обслуговували близько 300 кінотеатрів. У Києві працювали також кінематографічна прокатна контора «Фенікс» В. Л. Завальницького і прокатна контора І. Е. Орловського[307]. В Одесі — контора А. Посельського, контори «Шварц і Ебін», «Південфільм». У Катеринославі — контора «Мистецтво» І. Спектора, контора А. Ольшевского, товариство Ф. Щетинін. У Харкові — кіноконтори Прошина і Гордіна, Ф. П. Дедикова, «Рекорд» А. Г. Каратуманова, Т/Д «Д. І. Харитонов»[308].

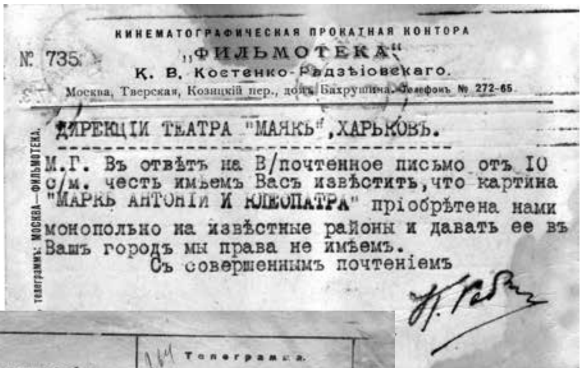
Разом із великими кінопрокатними фірмами в Україні працювали і контори, що займалися переважно перепрокатом фільмів, що вже демонструвалися. Подібні організації обслуговували, передусім, другоекранні кінотеатри і не мали привілеїв на право працювати з певними фільмами, перш ніж з ними не «відпрацюють» кущові прокатні контори.

Приміром, директор невеликої прокатної контори «Маяк» І. Д. Щербаков у 1914 році спробував обійти регіонального представника, що мав в Україні виняткове право на випуск фільму «Марк Антоній і Клеопатра», і звернувся у московську контору «Фільмотека» К. В. КостенкоРадзеовського. Проте спроба Щербакова отримати фільм раніше належного терміну виявилася невдалою:

«М. Г. У відповідь на В/поважний лист від 10 ц/м. Честь маємо Вас сповістити, що картина "Марк Антоній і Клеопатра" придбана нами монопольно на визначені райони і давати її у Ваше місто ми не маємо права»[309].

Цікавий приклад роботи регіональної прокатної контори І. Спектора із Катеринославу наводить Мойсей Ландесман. У 1912 році прокатна контора російського представництва французької кінофірми «Бр. Пате» до ювілейних

305. Вся кинематография. — С. 12.
306. Ландесман М. Я. Вказ. пр. — С. 121.
307. Календарь: Адресная и справочная книга г. Киева на 1914 год. — Киев, 1913.
308. Весь Харьков. Адресно-справочная книга. — Харьков, 1914. — С. 50; 1916. — С. 62. У перші роки радянської влади в Україні Харків обслуговував Т/Д «Прошин і Гордін», Одесу — Т/Д «Д. І. Харитонов», Київ — прокатна контора Орловського та Поліщука. Див.: Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино. — Киев: Мистецтво, 1974. — С. 146.
309. Лист кінематографічної прокатної контори «Фільмотека» К. В. Костенко-Радзеовського за № 735 від 17.03.1914. — Архів автора.



КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОКАТНАЯ КОНТОРА
„ФИЛЬМОТЕКА"
К. В. Костенко-Радзѣіовскаго.
Москва, Тверская, Козицкій пер., домъ Бахрушина. Телефонъ № 272-65.
№ 735
Телеграммы: МОСКВА—ФИЛЬМОТЕКА.

ДИРЕКЦІИ ТЕАТРА "МАЯКЪ", ХАРЬКОВЪ.

М.Г. Въ отвѣтъ на В/почтенное письмо отъ 10 с/м. честь имѣемъ Васъ извѣстить, что картина "МАРКЪ АНТОНІЙ И КЛЕОПАТРА" пріобрѣтена нами монопольно на извѣстные районы и давать ее въ Вашъ городъ мы права не имѣемъ.

Съ совершеннымъ почтеніемъ



Строительно-Техническое Бюро
Инженеръ М. К. Гржибовскій въ Екатеринославѣ
Харьковское Отдѣленіе.

Главной конторы
Каталоги и смѣты по первому требованію.
Справки, совѣты и смѣты по первому требованію.



Телеграфъ
Телеграмма.
ХАРЬКОВ КИНЕМАТОГРАФ МАЯКУ
Въ
Изъ ХРК ВОРОНЕЖАГУБР 03892.17.17.11.18
№

ЮСЕНЬКУ ВЕРОЯТНО ХОТЯТ СОРВАТЬ ВЫСЫЛАЮ ВАМ СЕГОДНЯ СТАВЬТЕ ЗАВТРА
БАГАЖ ВЫСЫЛАЮ ИМЕННЫМ ЩЕРБАКОВУНЛИТЦАНСКІЯ



Телеграфъ
Телеграмма.
ХАРЬКОВ КИНЕМАТОГРАФ МАЯКУ
Въ
№
ХРК ВОРОНЕЖАДВ 1191.8.17.5.58
ДОКУМЕНТАХЪ 53716.НЛИТЦАНСКІЯ



СИНЕМАТОГРАФЫ И ЛЕНТЫ
ГЕНЕРАЛЬНАЯ КОМПАНІЯ ФОНОГРАФОВЪ
БР. ПАТЕ
ПАРИЖЪ НЬЮ-ІОРКЪ ЛОНДОНЪ БЕРЛИНЪ ВѢНА МИЛАНЪ КАЛЬКУТТА БРЮССЕЛЬ БУДАПЕШТЪ БАРЦЕЛОНА СИНГАПУРЪ МЕЛЬБУРНЪ БУЭНОСЪ-АЙРЕСЪ ШАНХАЙ МЕКСИКО
GRAND PRIX PARIS 1900
Compagnie Générale des Phonographes Cinématographes et Appareils de Précision
Anciens Établissements Pathé Frères Paris
МОСКВА Тверская, №38
С-Петербургъ
Одесса
Ростовъ на Дону
Кіевъ
Варшава
Баку
Гельсингфорсъ
Театръ и Фабрика

ПАТЕ ЖУРНАЛЪ
живая хроника мировыхъ событій

Одесса 10 Апрѣля 1913 года.

Господину С. И. ПЛАКСИНУ

Здѣсь

Симъ подтверждаемъ, что картина названіемъ Набобъ въ выпускѣ нашей фабрики, переименована и выпущена подъ названіемъ "Миражи честолюбія".-

ГЕНЕРАЛЬНАЯ КОМПАНІЯ
ФОНОГРАФ. СИНЕМАТОГР. И ТОЧН. АППАР.
(БР. ПАТЕ)
Завѣдующій Одесскимъ Отдѣл.



АНОНСЪ

Картины просмотрены

Печатать разрѣшено

урочистостей планувала випустити фільм «1812». Проте необхідної кількості копій віддрукувати не встигла, внаслідок чого регіональні контори не отримали належної кількості копій фільму. Тоді один із службовців одеського відділення контори Спектора запропонував демонструвати одну копію фільму одночасно в двох кінотеатрах. Початок кіносеансів у кінотеатрах скоригували таким чином, що показані частини фільму устигали відвозити з одного кінотеатру в інший. Надалі ця система «кіноперебігання» набула широкого поширення в радянському кінопрокаті[310].

У тому ж 1912 року прокатна політика представництва «Бр. Пате» змінюється — керівництво фірми приймає рішення про передачу монопольних прав прокату різним російським компаніям, що обслуговують окремі регіони імперії. Це рішення було пов'язане, за повідомленням дирекції фірми, із бажанням захистити дрібних прокатників від нездорових методів конкуренції і практики «зриву постановки». Директор російського представництва компанії Моріс Гаш у циркулярі сповіщав клієнтів, що монопольні права прокату в південних районах надаються Д. Харитонову (Харківський регіон), І. Спектору (Катеринославський регіон), Орловському (Київський регіон) Й. Єрмольєву (Ростовський регіон)[311].

Поява прокатних контор і впровадження системи прокату мала велике значення для розвитку вітчизняного кіновиробництва. Оптові скупники купували і випускали картини вітчизняного виробництва. Прокатні контори зіграли важливу роль у поширенні вітчизняної кінохроніки, яка здебільшого знімалася операторами власним коштом.

Таким чином, на початку 1900-х років публіка виявляє підвищену цікавість до нового видовища. І кінодемонстратори починають орендувати приміщення, які перебудовують під кінотеатри. Налагоджується посеансова система кінопоказу, запроваджується практика продажу квитків із зазначенням місця у глядацькій залі, завершується поділ кінотеатрів на «першоекранні» і «другоекранні». Запровадження правил протипожежної безпеки докорінно вплинуло на облаштування кінотеатрів — розміру фойє, зали, апаратної, каси.

У 1910–1914 у великих містах на центральних вулицях відкриваються фешенебельні кінотеатри, що не поступаються своїм оздобленням театрам. Одним із головних елементів інтер'єру кінотеатрів стає фойє.

Формується образ кінематографічної публіки, її соціальний зріз. Кінотеатри стала відвідувати інтелігенція, тобто та частина аудиторії, яка раніше відвідувала виключно театральні зали.

У 1907 році виникає система кінопрокату, що остаточно перемогла колишню практику розподілу стрічок. Завдяки розвитку кінопрокату, відбувається впорядкування і систематизація сеансів в кінотеатрах, впроваджується система календарного випуску фільмів.

У 1913–1914 роках остаточно формується система кінопрокату. Практично увесь оптовий прокат в Російській імперії поділено серед кількох найбільших фірм. Під їх контролем функціонували районні прокатні контори, кожна з яких обслуговувала по договорах кінотеатри декількох губерній.

---

310. Ландесман М. Я. Вказ. пр. — С. 117–119.

311. Гаш М. Открытое письмо гг. театровладельцам // Живой экран. — 1912. — № 5. — 15 октября. — С. 7.

1.4 Формування кіноаудиторії

У 1910–1914 роках не лише модернізуються кінотеатри, але змінюється й побутова поведінка кіноглядача. Формується образ кінематографічної публіки, її соціальний зріз. Кінотеатри починає відвідувати інтелігенція, тобто та частина аудиторії, яка раніше відвідувала виключно театральні зали. Відвідування навмання вибраного кінотеатру залишається у минулому. Тепер публіка вважає за краще йти в конкретний кінотеатр. Похід в «кінематограф» стає ритуалом — таким же, як похід в театр. Вечірній час, турбота про квитки, сукня, вірогідні світські контакти у антрактах досить скоро стали усвідомленою рисою поетики кіносеансу.

На думку історика кіно Ю. Цив'яна, на початку 1900-х років у «поході в кіно» ще була повна свобода від побутового ритуалу, пов'язаного із відвідуванням театру. Видатний російський актор К. А. Варламов у тон вихвалянням кінематографу як найбільш демократичного задоволення, уточнював:

«Кличуть мене, наприклад, в театр, а я думаю: чи варто? Одягатися потрібно, смокінг натягувати, комір надіти, запонки застібати. Я краще піду в кінематограф. Як сиджу, так у такому вигляді і піду»[312].

Програмка одного із найкращих у Харкові кінотеатрів «Модерн», що мав гардероб, містила наступну примітку:

«Дам найпокірніше просять капелюха знімати, роздягатися не обов'язково»[313].

Подібною була й програмка київського кінотеатру Р. Штремера:

«Роздягатися не обов'язково. Зберігання сукні безкоштовне»[314].

Іншою важливою особливістю кіносеансів тих років було правило, згідно з яким «публіка входила до театру безперервно і сиділа в залі, доки не набридало»[315]. Така формула сеансу працювала недовго — до тих пір, поки програма складалася із декількох короткометражних картин.

Про устої у кінотеатрах тих років свідчать спогади старої робітниці кінофікації В. Д. Рудаковської. Йдеться про одеський кінотеатр «Слон»:

«…Пол у фойє увесь був засипаний лушпинням від насіння. Туфлі майже тонули в ньому. Біля однієї зі стінок сиділи декілька глядачів і лузали насіння. Під час демонстрації фільму один із хлопчиків, який сидів у першому ряду поблизу "оркестру", став постукувати пальцем по клавішах піаніно. Піаніст у відповідь став штовхати супротивника ногою, не перериваючи гри. На допомогу хуліганові прийшов інший підліток. Він став смикати піаніста за вуха, але піаніст не здавався, енергійно штовхаючись ногами і продовжуючи грати. За піаніста заступився скрипаль і став стьобати "жартівників" смичком. Почалася рукопашна між ним і його супротивником, у залі піднявся гамір і свист. З'явився хазяїн театру і білетер, і відразу з першого ряду полетіли у напрямку виходу один за іншим усі, хто там сидів. Першого виштовхнули з такою силою, що він розкрив собою двері.

312. Варламов К. А. Как я смотрю на кинематограф // Кинотеатр и жизнь. — 1913. — № 5. — С. 7. Цит. за: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. — Рига: Зинатне, 1991. — С. 50.
313. Програмка харківського кінотеатру «Модерн» 2–8 травня 1909 р. — Архів автора.
314. Програмка київського кінотеатру Р. Штремер. — Архів М. Рибакова (Київ).
315. [Чайковский Б.] Младенческие годы русского кино. — Москва: Теакинопечать, 1928. — С. 11.

А хазяїн і його помічник продовжували викидати людей, кричучи: "Біси! Досить по п'ять годин просиджувати"!»[316].

Кінозал початку століття разюче відрізнявся від залу театрального, що збирав «хорошу публіку». Кінематограф створив свою публіку, ширшу, ніж театральна, яку спокушала дешевизна нового видовища, відсутність потреби у парадному одязі, можливість усього за півтори години отримати безліч інформації. У січні 1912 року письменник О. Серафимович зазначав:

«Зазирніть у глядацьку залу. Вас уразить склад публіки: тут усі, — студенти і жандарми, письменники і повії, офіцери і курсистки, всякого роду інтелігенти в окулярах, з борідкою, і робітники, прикажчики, торговці, світські дами, модистки, чиновники, — словом, — усі»[317].

Кінематографічна преса справедливо зауважила, що публіка в кінотеатрах складається не з тих, точніше, не лише з тих, хто раніше відвідував театральні зали. У 1913 році київська газета «Екран і рампа» писала:

«Важко навіть уявити собі, як заповнювали ми свої вечори у той недавній час, коли не було ще кінематографу. Бульвари, ресторани, пивні й більярдні. Плітки, хитання по вулицях, карти!. А зараз? Люди похилого віку і діти, принци і жебраки, вчені і ледве грамотні — хто не буває у кінематографі? Хто не стежить за його розвитком?»[318].

Із часом змінюється психологічний клімат навколо «походу в кіно» і формується образ кінематографічної публіки. Ю. Цив'ян у фундаментальному дослідженні «Історична рецепція кіно. Кінематограф в Росії 1896–1930» наводить два відгуки про кінематограф письменника-сатирика Аркадія Бухова у 1911 і 1915 роках. У першому відгуку Бухов у віршованому фейлетоні спробував зображувати грубі устої кінематографічної публіки:

«На экране — клочья, брызги,
Доски, стекла и горшки,
В темном зале — чьи-то визги,
Жирный хохот и смешки»[319].

Проте у статті 1915 року цей же автор виявляє у поведінці кіноглядача нові риси:

«Тип кінематографічного глядача, що гризе насіння і регоче під час драми, — вже вимирає. У кінематографах ті ж, хто заповнює театри. У публіки вже виробляються свої смаки, якщо хочете, навіть любов до того або іншого кінематографічного артиста. Публіка, яка спочатку заходила в кінематограф тільки мимохідь, якій дуже подобалося, що там: "можна не знімати калош і верхнього одягу" — так про це попереджали плакати, тепер уже починає дивитися картини по серіях, ходити додивлятися одну і ту ж фабулу і два, і три вечори…»[320].

316. Малиновский А. В. Кино в Одессе. — Одесса.: АстроПринт, 2000. — С. 78–79.
317. Серафимович А. Машинное надвигается // Сине-фоно. — 1912. — № 8. — С. 8.
318. Обозрение кинематографов // Экран и рампа. — 1913. — № 1. — С. 4.
319. Бухов А. Макс Линдер // Синий журнал. — 1912. — № 42. — С. 18. Цит. за: Цивьян Ю. Г. Вказ. пр. — С. 54.
320. Бухов А. О кинематографических авторах // Кинематограф. — 1915. — № 1. — С. 9. Цит. за: Цивьян Ю. Г. Вказ. пр. — С. 54.

Чи, як резюмував інший оглядач, «до кінематографа, вже не “заходять”. У кінематограф “ходять” і “їздять”»[321].

Та все ж, який чинник був визначальним для відвідування публікою кінотеатрів?

У роки народження кіно глядача цікавив сам факт кіноатракціону. Проте до 1908 року ситуація змінилася. Стосовно цього «Вісник кінематографів у Санкт-Петербурзі» зазначав:

«У сезоні 1907 року публіка йшла в кіно через сам факт демонстрації фільму — до стрічки ще ніяких вимог не пред’являється. Із нинішнього сезону справа йде інакше. Одні йдуть зі спеціальною метою подивитися подорожі і дрімають, поки йдуть картини з драматичним сюжетом, інші хочуть подивитися і заводські виробництва тощо»[322].

В Україні системний похід в кінотеатр, тобто на певну кінопрограму, сформувався дещо пізніше. Ще у 1909–1910 роках кінотеатри підміняють основну функцію кінопоказу різними атракціонами. У пресі того часу нерідко зустрічаються оголошення, в яких публіку намагалися привабити в кінотеатр не самим фільмом, а передсеансовою програмою. Іншими словами, затягти публіку в кінотеатр будь-якими способами, здебільшого ігноруючи якість самої кінопрограми.

Дуже винахідливим щодо цього виявився власник відкритого у 1909 році харківського кінотеатру «ХХ століття». У перші дні роботи кінотеатру публіці пропонувалося перед початком сеансу прослухати різноманітні звукові ефекти, як то: звук автомобіля, морський прибій, шум вітру тощо[323]. А у фойє одеського кінотеатру «Слон» було встановлено механічне піаніно, що виконувало пісеньки «Співай, ластівка, співай», «Ойра, ой-ра» і модний танець «Кекуок»[324].

В українській пресі того часу зустрічаються і екстравагантніші пропозиції:

«У театрі “ХХ століття” гастролі професора магії, престидіджитатора і спірита Жермена Д’инте»[325].

«“1-й біотеатр”. Сенсація всього світу. Загадка ХХ століття. Останній технічний винахід — голова, що говорить»[326].

«В “Електричному театрі” три живі феномени тільки що з Індії: 1. Феномен з двома тулубами і однією головою 2. Людина з головою мавпи 3. Дивокарлик»[327].

Жорстка конкуренція заради залучення публіки примушувала власників кінотеатрів вдаватися до різних хитрощів. Приміром, в Києві власник кінотеатру А. Мяновський після закінчення кіносеансу влаштовував безкоштовні виступи трупи ліліпутів, а К. І. Стефан у фойє свого кінотеатру демонстрував глядачам скелет кита, що добре зберігся[328].

У Одесі в кінотеатрі Ф. П. Ананьєва «Бліц» пропонували публіці зустріч із «живим Шерлоком Холмсом». У елітному кінотеатрі «Бомонд» глядачів, що ку-

321. Протей. Кинематограф // Театр и жизнь. — 1913. — 4 мая. — № 4. — С. 2.
322. Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге. — 1908. — № 3. — С. 3. Цит. за: Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф. — Москва: Материк, 1995. — С. 13.
323. Южный край. — 1909. — 25 августа.
324. Малиновский А. В. Вказ. пр. — С. 78.
325. Южный край. — 1910. — 8 февраля.
326. Южный край. — 1910. — 13 января.
327. Програмка одеського кінотеатру «Електричний театр» — Архів А. Малиновського.
328. Рибаков М. Хрещатик відомий і невідомий. — Київ: КИЙ, 2003. — С. 174

пили квиток за підвищеним тарифом, відвозили додому на автомобілі кінотеатру, крім того, під час сеансу розносили їжу і напої на замовлення публіки[329].

У 1908–1912 роках кінозал раннього типу було витіснено із центру міста на околиці, а наприкінці 1910-х років він зустрічався, хіба що в селі. У 1908 році в газеті «Херсонський вісник» зазначалося:

«Що ж складає відмінну рису херсонських вулиць? Ілюзіони! Вони заповнюють усе місто. Якщо ви бачите групу або будь-яке пожвавлення, знайте, що це входять або виходять із якогось ілюзіону. Увечері, опівночі лунають матчишики, марші й багато галасливих звуків, вони порушують тишу, вони вриваються і наповнюють пустку вулиць. Не можна нікуди піти в центральній частині міста, щоб щось не нагадало про біоскопи. Якщо ви бачите яскраве світло, веселку електролампіонів, якщо вдалині промайне привітний вогник, знайте, це біоскоп. Одним словом, єдине світле місце — це ілюзіон»[330].

В усякому разі, вже у 1919 році І. М. Ігнатов згадував про кінозал початку 1900-х років з інтонацією туги за минулим:

«У ті дні кінематографічного дитинства електротеатри знаходили притулок в убогих приміщеннях, де глядачі сиділи іноді на дерев'яних лавах, де не було жодного оздоблення, ніяких зручностей для публіки, проте де глядач міг отримати стільки живих і цікавих вражень»[331].

Протиставлення центру й околиці було істотним регулятором соціального розшарування і поведінки кінематографічної публіки. Ця ситуація регулювала репертуар. Письменниця, філософ і театральний критик Л. Я. Гуревич звернула увагу на відмінність між кінотеатрами, «призначеними для інтелігентних класів», і «цілою мережею невеликих синематографів, розкиданих по вулицях і провулках околиць і обслуговуючих населення», причому, останні, на її думку, мають «власний інтерес щодо добору картин»: сентиментальні мелодрами і взагалі картини «зворушливого змісту»[332].

Дев'яності роки XIX століття були періодом швидкого зростання промисловості в Росії. Концентрація виробництва, прогрес техніки, виникнення великих промислових підприємств, розширення мережі залізниць — усі ці особливості капіталістичного розвитку зумовили скупчення великих мас робітників у великих промислових центрах. Поки не досліджено соціальний склад кіноглядачів у великих містах того часу. Тому дуже цікавий результат одного із перших у Російській імперії соціологічного дослідження, що включав і відомості про кіно.

У 1913 році в Києві відкрилася Всеросійська торгово-промислова виставка. При виставці працювали товариство економістів і реміснича секція. Саме вони і склали досить довгий опитувальник, за яким слід було вивчати бюджети робітників Києва. На кілька десятків питань цієї анкети відповіли 572 людини. Виявилося, що середньостатистичний київський робітник 4/5 свого заробітку ви-

329. Малиновский А. В. Вказ. пр. — С. 81, 85.
330. Цит. за: Захаров А. Иллюзия и смерть Георга Зайлера // Гривна-Св. — № 35(250). — 2006. — 25 августа. — С. 14.
331. ЦГАЛИ. — Ф. 221. — Оп. 1. — Спр.3. Цит. за: Игнатов И. Н. Кинематограф в России: Прошлое и будущее // Киноведческие записки. — 1992. — № 16. — С. 37.
332. Гуревич Л. Я. Синяя птица // В мире искусств. — 1910. — № 14.

трачає на їжу, одяг і житло. Серед питань про другорядні витрати знаходився пункт під номером 43, сформульований таким чином:

«Скільки витрачаєте ви разом із сім'єю на місяць на театр, видовища, розважальні сади і кінематограф».

Результати дослідження було узагальнено у книзі, що вийшла незабаром після опитування[333]. Усі потреби, що існують у робочій сім'ї після основних, — їжа, одяг, житло — було поділено укладачами книги на 12 категорій за порядком витрат. На першому місці виявилися тютюн і алкоголь. Кінематограф, «розчинений» серед інших видів розваг, займає, із незначним відхиленням, місце в середині ряду.

Звернемося до бюджетів самотніх. У забезпеченіших кіно знаходиться на четвертому місці, у менш забезпечених — на третьому. У сімейних простежується та ж закономірність. Ті, що живуть у власних будинках, ставлять у своїх витратах кіно на десяте місце. А сім'ї із меншим достатком відносять кінематограф до восьмої і п'ятої витрат[334].

Таким чином, з цього анкетування можна зробити висновок, — чим бідніша сім'я, тим більшу частину свого бюджету вона віддає на кінематограф й інші, аналогічні на той час, форми розваг. Також зазначимо, що, за твердженням кінопрацівника 1920-х років Е. Г. Лемберга, у дореволюційній Росії робітник витрачав на відвідування кінотеатрів 6 % свого заробітку, тоді як робітник у США — 18 %[335].

Вже до 1912 року кіноглядачі Харкова за кількістю перевищили глядачів усіх інших видів розваг[336]. А анкетування глядачів, проведене у 1912 році, харківським кінотеатром «Модерн», засвідчило, що найулюбленішою актрисою екрану є Аста Нільсен. Популярність фільмів різних країн (в порядку убування) наступна: данські, французькі, російські і німецькі[337].

Одним із найважливіших чинників, що впливали на кількість відвідувань кінотеатрів, був відсоток писемності в країні. За даними журналу «Розумний кінематограф і наочні посібники», у 1913 році по кількості листів серед таких країн, як Німеччина, Англія, Америка, Франція, Швейцарія, Бельгія та інші, Російська імперія займала останнє місце[338].

З популяризацією кінематографу, коли він заявив про себе як про велику соціальну силу, пропорційно впала відвідуваність театрів. У ті роки переважала думка, що кожен кіноглядач — це глядач, «вкрадений» у театру. Це підтверджує замітка, опублікована в «Петербурзькій газеті» від 18 липня 1910 року :

«Антрепренери столичних театрів серйозно заклопотані: кінематографи, що поширилися останнім часом в неймовірній кількості, є більш ніж серйозним конкурентом театрам і відбивають у останніх масу публіки… незважаючи на те, що кінематографи знаходяться мало не в кожному будинку, вони завжди перепов-

333. Наумов Г. Бюджеты рабочих гор. Киева (По данным анкеты произведенной в 1913 г. товариством экономистов и ремесленной секции при Киевской выставке). — Киев, 1914. — С. 104.
334. Там само.
335. Лемберг Э. К. Экономика мировой киноиндустрии. — Москва: Теакинопечать, 1929. — С. 10.
336. Турстон Р. Проблемы быта и идентичности в императорской России и США (конец XIX — начало XX вв.) // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна № 701. Історія. Харків, 2005. — Вип. 37. — № 701. — С. 280.
337. Синефоно. — 1913. — № 1.
338. Разумный кинематограф и наглядные пособия. — 1913. — № 2.

нені публікою. Витрати власників всяких “біографів” порівняно дуже незначні, через що дохід, отриманий від кінематографів, прямо колосальний. Дійство, займаючи не більше 1 години, проходить за день 7–8 разів. І, загалом, кожне навіть 2-е місце дає в день 3–4 карбованці»[339].

Така ж картина спостерігалася і в провінції. Про це свідчить лист, присланий із Нижнього Новгорода в редакцію московського театрального журналу «Маски» у 1912 році:

«Основною причиною невеликої відвідуваності міського театру вважаємо кінематограф. Кожен вечір кінематографи переповнені, а театр збирає незначну кількість глядачів»[340].

Театральна преса угледіла корінь зла в появі «огидного конкурента», як вона охрестила кіно, і в надзвичайно різкій формі стала його «скасовувати». Незабаром кінематографічна преса перейшла в наступ у відповідь, розгорілася полеміка, що досягла найбільшої гостроти у 1911–1913 роках, коли обидві сторони керувалися твердженням, що два подібні видовища співіснувати не можуть, одне з них повинне перемогти. Крім того, дирекції багатьох театрів намагалися заборонити своїм артистам «грати для кінематографу»[341]. Приміром, журнал «Вісник кінематографії» і газета «Театр і мистецтво» повідомляли, що у Петрограді Ф. А. Корш заборонив артистам своєї трупи грати для кінематографу і узяв із них підписку, що вони не братимуть участь в кінематографічних зйомках[342].

На початок Першої світової війни подібні спори практично припинилися. Перемир’я театру і кінематографу співпало з тим часом, коли система кінопрокату в Росії повністю сформувалася.

1.5 Освітній кінематограф

Для кінопідприємців фільми були, в першу чергу, товаром. Проте деякі картини мали пізнавальне значення і могли використовуватися в освітніх цілях. Інтелігенція звернула увагу на можливість застосування кінематографу як засобу освіти і незабаром після появи кіно зробила перші спроби ввести його в систему освітньої роботи, причому в різних галузях знань: гуманітарних, природних, технічних. І, нарешті, використання кінематографу і його оптичних і механічних можливостей як засобу дослідження і пізнання «таємниць» природи, не доступних звичайному зору.

339. Петербургская газета. — 1910. — 18 июля.
340. Маски. — 1912. — № 2. — С. 95. Цит. за: Чернышев А. А. Русская дооктябрьская киножурналистика. — Москва: Изд. Моск. ун-т, 1987. — С. 79
341. Синефоно. — 1914. — № 12. — С. 32.
342. Вестник кинематографии. — 1915. — № 115. — С. 58; Кино-театр: [Ред. ст.] // Театр и искусство. — 1915. — № 33. — 13 августа. — С. 603.

Уже в 1896 році Російське технічне товариство почало систематичне проведення кіносеансів у Петербурзі. Як свідчив діяч Технічного товариства Л. Ніконов, що згодом став активним пропагандистом освітнього кінематографу:

«Дві зими 1896/97 і 1897/98 років влаштовувалися ці сеанси. На них демонструвалися ще малочисельні у той час стрічки Люм'єра. Деякі демонстрації супроводжувалися лекціями»[343].

В Україні перші спроби освітнього використання кінематографу здійснилися в Одесі у 1898 році. Одеський лекційний комітет для народних читань увів до своєї учбової програми кінематограф «як засіб залучення слухачів на лекції»[344]. Комітет здійснював освітню роботу за допомогою кінематографу до 1907 року, у якому його було ліквідовано розпорядженням одеського градоначальника Толмачова, що побачив у його діяльності «крамолу». Лише через рік читання лекцій поновилося під вивіскою одеського відділення Російського технічного товариства.

У 1901 році у Львові відкривається представництво Віденської студії фільмів і фотографічних кліше «Urania», що спеціалізувалася на сеансах «туманних» і «живих» картин культурно-освітнього характеру. Її директор Герман Опат постійно організовував науково-освітньо-розважальні кіносеанси. Часто сеанси супроводжувалися коментарем учених, учителів, техніків[345].

У сезоні 1909/10 років у програмі «Urania» хронікальні фільми представляв інженер і пропагандист кінематографу Едмунд Либаньський. Він прочитав лекції «Кінематограф і його культурна роль», «Вічний двигун як рух», «Літак — машина майбутнього», «Кінематограф як педагог», «Штучна людина» і інші[346].

Проте відвідувати подібні програми могли собі дозволити лише забезпечені верстви населення. Ціни на квитки в «Urania» були досить високі — від 0,5 до 12 крон за ложу, а середня ціна складала 3–4 крони (найдешевше місце на балконі третього ярусу дорівнювало вартості п'яти книг народного видавництва)[347].

На початку 1900-х років у Львові адміністратор хімічної лабораторії «П. Миколяш и К°» Людвик Кухар відкриває «Хромо-Фотоскоп», в якому глядачі мали можливість дивитися видові і учбові фільми[348]. 3 листопада 1910 року професор Єзерський на зустрічі Товариства учителів висловив ідею створення спеціальних кінематографічних сеансів для молоді, які містили б видові фільми, фільми про природу, архітектуру, винаходи тощо[349]. У 1911 році у Львові Едвард Бурнатович відкрив кінотеатр «Kopernik», в якому демонструвалися також наукові фільми, що супроводжувалися лекціями університетських професорів[350]. У 1913 році львівський журнал «Ekran i Scena» опублікував статтю Ф. Крукчковського «Кінематограф як предмет педагогіки» / «Kinematograf jako

343. Никонов Л. Н. О «научном» кинематографе в России // Кинематограф и его просветительская роль. — Москва: Школа и жизнь, 1919. — С. 61.
344. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. — Київ: АН УРСР, 1959. — С. 88.
345. Ґершевска Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. — Львів: Ї, 2004. — С. 7.
346. Hendrykowska M. Śladami tamtych cieni. Film w kyltyrze polskiej przełomu stuleci 1895–1914. — Poznań, 1993. — S. 87.
347. Ibid. — S. 119.
348. Котлобулатова О. …Сенсація, бо йде кіно… // Галицька брама. — 1996. — № 24. — С. 4.
349. Ґершевска Б. Вказ. пр. — С. 86.
350. Там само. — С. 18.

czynnik pedagogiczny»[351]. 16 січня 1914 року на засіданні Львівського товариства викладачів вищої школи виступив Людвик Скочиляс із доповіддю «Кінематограф і шкільна молодь»[352].

Увагу викладачів гімназій кінематограф привернув на початку століття. У 1902 році на першому з'їзді викладачів природної історії в Москві було заслухано доповідь про використання кінематографу як наочного посібника з природознавства. Учитель П. Богодаров призвав негайно кінофікувати школи[353].

Зрозуміло, ця пропозиція на той час була абсолютно нездійсненною. До 1905–1907 років у Росії кінопроектори і кінофільми не продавалися, їх потрібно було закуповувати за кордоном. Тому до 1907–1908 років мали місце тільки поодинокі спроби використання кінематографу в освітніх цілях, хоча громадськість повною мірою усвідомлювала значення кіно у справі позашкільної освіти і шкільного навчання.

Починаючи з 1908 року кінематографічна преса постійно публікувала численні статті і матеріали про застосування кінематографу в учбово-освітньому процесі: «Синематограф і народна освіта», «Школа, життя і синематограф», «Школа і кінематографія», «Наочний університет для народу», «Учні і кінематограф», «Дитячий науковий кінематограф», «Чи вигідне виробництво освітніх фільм?», «Кінематографія і позашкільна освіта», «Кінематографія — знаряддя позашкільної освіти», «Народна кінематографія», «Шкільні завдання і кінематографія» тощо. Низка статей на цю тему публікувалася і поза кінематографічної преси у зв'язку із вчительськими з'їздами, на яких, так чи інакше, обов'язково розглядали можливість використання у педагогічному процесі екранного показу. Автори подібних статей одностайно стверджували щодо необхідності використання кінематографу в «школах» усіх рівнів і напрямів не як епізодичного «гостя», а як повноправного учасника педагогічного і виховного процесу[354].

В Україні застосовувати кіно в учбових цілях уперше запропонував голова Вовчанської повітової земської управи Харківської губернії Кольцов. У 1908 році він організував першу в Російській імперії кінопересувку на возі, який їздив по сільських земських школах і показував видові стрічки і декілька дитячих картин[355].

Тільки з початком продажу кіноапаратури і відкриття контор по прокату фільмів в Україні з'явилися можливості для розвитку освітнього кінематографу. Виникнення системи прокату посилило конкурентну боротьбу між кіновиробниками і змусило звертати більше уваги на їх зміст і виконання.

Одна із перших вдалих спроб запровадження освітнього кінематографу була зроблена одеським відділенням Російського технічного товариства, при якому в грудні 1908 року відкрився кінолекторій, розрахований, головним чином,

351. Gierszewska B. Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku. — Kielce, 1995. — S. 294
352. Kinematograf mlodziez szkolna // Kurjer Lwowski. — 1914. — Nr 14. — S. 4. Цит но: Ґершевска Б. Вказ. пр. — С. 29. У 1918 році Л. Скочиляс видав в Львові книгу «Кінотеатр новий ворог молоді» / «Kinoteatr nowy wróg młodzieży». Див.: Бучко Р. Перше століття кінематографа у Львові // Галицька брама. — 1996. — № 24. — С. 2.
353. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. — Москва: Искусство, 1963. — С. 69.
354. Рошаль Л. М. Начало всех начал. Факт на экране и киномысль «Серебряного века». — Москва: Материк, 2000. — С. 62–63.
355. Дюшен Б. В. Беглые воспоминания // Киноведческие записки. — 2003. — № 64. — С. 175.

на учнів гімназій. Товариство придбало кінопроекційний апарат і невеликий запас стрічок, а члени товариства і педагоги стали безкоштовно супроводжувати кожен сеанс своїми поясненнями.

Спочатку сеанси одеського відділення Російського технічного товариства були спонтанними, затим справа пішла краще, і вже у другому півріччі 1908/09 навчального року діяльність наукового кінематографу в Одесі велася вельми успішно. Ще краще пішли справи в наступному 1909/10 навчальному році. У недільні дні кількість охочих відвідати лекції і кіносеанси була настільки значною, що доводилося починати роботу о дванадцятій годині дня. У 1909–1910 роках було проведено 148 освітніх сеансів[356]. «Кожен сеанс триває дві години і складається із двох відділень. У першому демонструються географічні й історичні за змістом картини, причому спочатку протягом 30–40 хвилин читається лекція-пояснення, що супроводжується діапозитивами на тему картин, що демонструються. У другому відділенні демонструються таким же чином природничо-історичні й технічні картини. У проміжку між обома відділеннями глядач відпочиває на жанрових або комічних, якими також закінчуються сеанси»[357]. Взагалі було проведено 148 сеансів із 16 програмами. За зазначений навчальний рік одеський науковий кінематограф обслужив 10 116 учнів і 2 129 дорослих[358].

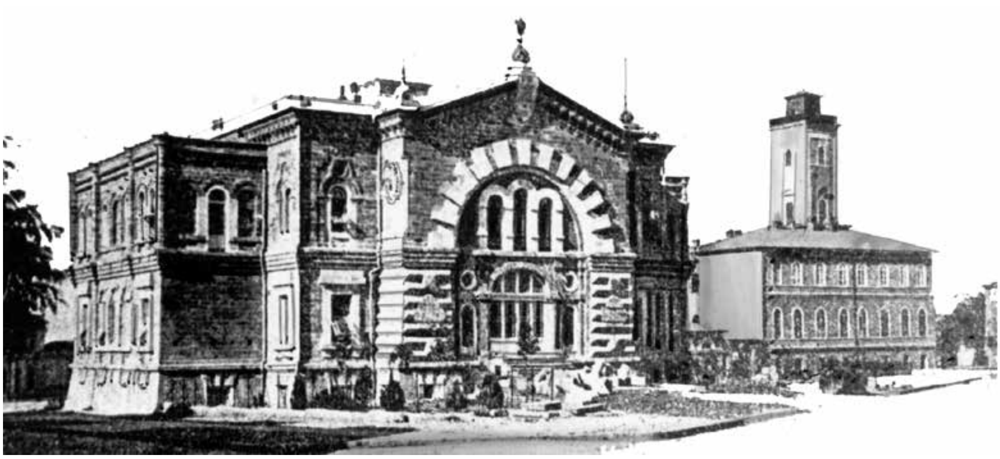
За сеанси наукового кінематографу стягувалася плата, але ціни на квитки були невисокі (5 коп. із учнів міських шкіл, 10 коп. з учнів середніх учбових закладів, і 20 коп. із дорослих глядачів)[359]. Незважаючи на таку дуже помірну плату, науковий кінематограф не лише виправдовував витрати по експлуатації, але й давав прибуток. Спочатку, завдяки пожертвуванням, Одеське відділення Російського технічного товариства витратило на устаткування 1700 крб. і 847 крб. на інші потреби, а за продані квитки отримало 1227 крб. Отриманий прибуток (400 крб.) було витрачено товариством на придбання нових фільмів[360].

Кожен сеанс Одеського наукового кінематографу складався із двох відділень: в першому, зазвичай, демонструвалися фільми на історичні і географічні теми і хроніка, наприклад, картини київської лабораторії «Express»: «Автомобільні перегони у Святошиному», «Наслідки повені в Києві», «Рисисті перегони» тощо. У другому відділенні після лекції демонструвалися фільми на природничо-наукові і технічні теми. Оскільки налагодженого виробництва картин наукового змісту ще не існувало, то матеріал для кінолекцій відбирався із фондів прокатних контор.

У Одеському науковому кінематографі демонструвалися й ігрові фільми. Голова відділення Російського технічного товариства 1 січня 1910 року повідомляв старшого інспектора, контролюючого кінематограф в Одесі:

«Внаслідок Вашого відношення від 29 грудня 1909 р. за № 105, маю честь надати наступний список картин, що демонструються на кінематографі при Одеському відділенні імператорського Російського Технічного товариства: — Алі

356. Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 89.
357. Лурье С. Страницы истории: Культурно-просветительный и научный кинематограф // Советское кино. — 1927. — № 1. — С. 9.
358. Никонов Л. Н. Вказ. пр. — С. 67.
359. Гинзбург С. С. Вказ. пр. — С. 73.
360. Никонов Л. Н. Вказ. пр. — С. 67



Філія Російського технічного товариства в Одесі



Народна аудиторія в Одесі

Баба і 40 розбійників; Сон чесного боржника, Ефекти моря; Гонка ручних возів; Електричний готель»[361].

Широку популярність в Одесі здобув спеціалізований кінотеатр «Наука і життя» І. К. Шварца, де, за повідомленням преси, влаштовувалися благочинні сеанси[362]. За повідомленням Л. Ніконова, в Києві у Лук'янівському народному будинку і в одному з комерційних училищ також працював науковий кінематограф[363]. За повідомленнями преси, спеціальні освітні сеанси для учнів влаштовувалися і у міських кінотеатрах. Так, в одеському кінотеатрі «Водевіль» для представників усіх учбових закладів і вчительського персоналу було влаштовано безкоштовний кіносеанс, де демонструвався ігровий фільм «Діти капітана Гранта», а в харківському кінотеатрі «Модерн» безкоштовно демонструвався фільм «Життя євреїв у Палестині» для вихованців єврейських благочинних установ[364].

У травні 1910 року в Одесі була відкрита Художньо-промислова виставка. Діяльність кінематографу була перенесена в її приміщення. На виставці кінолекторій працював із великим успіхом, а організатори виставки навіть випустили спеціальну брошуру «Науковий кінематограф».

В Україні невелика кількість учбових закладів мали в розпорядженні власні кіноустановки і власні фільми. Але, незважаючи на це, у навчальному процесі кінематограф застосовувався досить часто. Іноді використовувалися лекторії народних університетів і подібних установ, іноді педагоги домовлялися із власниками кінотеатрів про влаштування сеансів для учнів. У певні години для дітей проводилися сеанси, де показувалися схвалені педагогічною радою програми. Учням дозволялися тільки спеціальні сеанси і заборонялося відвідувати сеанси для звичайної аудиторії.

Подібна форма роботи була широко поширена в Києві, Харкові, Катеринославі, Чернівцях, Львові та інших містах. Запровадження дитячих сеансів у кінотеатрах мало й іншу мету — відвернути учнів від загального кінематографічного репертуару. Запровадження спеціалізованих сеансів підтримало багато театровласників. Київський кінопідприємець Сергій Френкель відзначав на «який потужний чинник освіти і культури» за короткий час перетворився кінематограф, і яким тепер став найважливіший «орган інформації»»[365].

Та деякі учбові заклади вважали за краще придбати власне кіноустаткування. Так, у 1912 році Харківська перша Маріїнська жіноча гімназія придбала кінопроектор «для навчання географії, історії і природничим наукам»[366].

22 лютого 1911 року Одеське Товариство сільського господарства південного краю Росії звернулося до Департаменту землеробства із листом наступного змісту:

«Серед численних навчальних посібників, що з'явилися останнім часом за кордоном, провідне місце займає синематограф, що дозволяє надзвичайно

361. ДАОО. — Ф. 13. — Оп. 1. — Спр. 167. Цит. за: Малиновский А. В. Кино в Одессе. — Одесса: АстроПринт, 2000. — С. 38.
362. Сине-фоно. — 1911. — № 10. — С. 16.
363. Никонов Л. Н. Вказ. пр. — С. 68.
364. Кинематограф и просвещение: [Ред. ст.] // Живой экран. — 1914. — № 19. — 15 мая. — С. 39.
365. Френкель С. Ближайшие задачи синематографии // Сине-фоно. — 1910. — № 1. — 1 октября. — С. 6.
366. Харьковские губернские ведомости. — 1912. — 17 октября.

живо і наочно знайомити публіку із різними подіями, явищами природи, даними наукових досліджень тощо. Зокрема, викликають величезну цікавість синематографічні картини, що чудово ілюструють найрізноманітніші галузі сільського господарства. Жоден найталановитіший виклад не може дати такої величезної суми відомостей, зберегти так яскраво у свідомості зацікавленого цим предметом того або іншого явища, як це робить синематограф. <…> Враховуючи ці чесноти, синематографами мали б бути забезпечені усі освітні установи, як то: музеї, аудиторії, учбові заклади тощо»[367].



Товариство звернулося до Департаменту землеробства з пропозицією про централізовану закупівлю 20 кінопроекторів і 100 фільмів до них. Одеські вчені висловлювали упевненість, що «широке впровадження синематографів як навчальних посібників стане одним із найефективніших заходів для поліпшення викладання і надання найрозумніших розваг учням»[368].

Сільська частина просвітницьких кіноустановок розвивалася в Україні у тих формах, які були запропоновані загальноземськими з’їздами по народній освіті. У 1912 році на нараді земських агрономів, ветеринарних лікарів та інших фахівців, що відбулася при Херсонській губернській управі, було прийнято постанову про облаштування при одному з повітових земств Херсонської губернії пересувного сільськогосподарського кінематографу. За його допомоги пропонувалося показувати сільському населенню «пояснювальні

367. ДАОО. — Ф. 22. — Оп. 1. — Спр. 180. Цит. за: Малиновский А. В. Вказ. пр. — С. 40
368. Там само. — Ф. 2. — Оп. 3. — Спр. 256. Цит. за: Малиновский А. В. Вказ. пр. — С. 41

картинні дослідні поля, усі новітні машини, засоби їх використання тощо»[369]. Вартість пересувного кінематографу склала 1 500 карбованців[370]. Повітові земства Катеринославської, Харківської, Херсонської й інших губерній придбали кіноапарати і використовували їх як пересувні, що перекидалися з однієї школи в іншу.

Деякі повітові земства купували навіть декілька кінопроекторів і створювали у себе склади освітніх фільмів. Сеанси проводилися не кіномеханіками, а вчителями, що кожного разу отримували для своєї школи кіноустановку з повітового земства. Іноді земства відкривали й освітні кінотеатри. Приміром, такий кінотеатр під назвою «Наука і життя» відкрився в селі Ольшани Харківського повіту в 1913 році[371]. Кінематограф для «популяризації знань серед народу» відкрився і в Непокритянському училищі Харківського повіту[372].

Потужним поштовхом для роботи земських управ став державний акт від 19 липня 1914 року про «повсюдне припинення казенного продажу вина». Враховуючи передбачувані позитивні наслідки цієї заборони, багато губернських земських управ ухвалили виділяти кошти земствам, кооперативам, опікунським і іншим місцевим організаціям на придбання кіноапаратів[373].

Було визначено, що однією із кращих установ для просвітницької роботи був народний будинок. Харківська губернська земська управа у своїй доповіді зборам «Про завдання земської діяльності по позашкільній освіті у зв'язку із необхідністю зміцнення справи народної тверезості та іншими умовами наявного історичного моменту» зазначала, що «у народному будинку бажано об'єднати за можливості наступні організації: бібліотекичитальні, сцену і зал для театру, кінематографу і читань, загальноосвітні і спеціальні курси для дорослого населення, можливо, чайну. Задовольняючи освітнім потребам свого населення, такий народний будинок при відомій організації міг би набути значення центру для установ по шкільній освіті»[374].

Народні будинки будуються по усій Росії. Так, у 1917 році Рада Новопавлівського сільськогосподарського т-ва (Павлоградський повіт Катеринославської губернії) просив губернську управу підтримати його клопотання перед черговими губернськими земськими зборами щодо допомоги у 15 000 карбованців на спорудження народного будинку з бібліотекою, музеєм, кінематографом, чайною, приміщенням для читання лекцій і постановки спектаклів[375]. Зазначимо, що кінофікація села і поширення наукового кінематографу в Катеринославській губернії здійснювалися досить стабільно. У пресі постійно повідомлялося про облаштування кінематографом різних культурних і освітніх організацій: Павлоградської жіночої гім-

369. Кинематограф и земская агрономия // Вестник кинематографии. — 1912. — № 36. — С. 17.
370. С. Ф. Кинематограф и народное просвещение / С. Ф. // Живой экран. — 1913. — № 13. — 15 февраля. — С. 14.
371. Харьковские губернские ведомости. — 1913. — 1 августа.
372. Разумный кинематограф: [Ред. ст.] // Живой экран. — 1913. — № 14/15. — 15 марта. — С. 16.
373. Сковородникова С. В. Просветительный кинематограф в России. 1908–1917 // Киноведческие записки. — 1993. — № 18. — С. 45.
374. Цит. за: Алейников М. Н., Ермольев И. Н. Практическое руководство по кинематографии. — Москва: Тип. Акц. О-ва «Московское издательство», 1916. — С. 388.
375. Народный дом: [Ред. ст.] // Екатеринославская земская газета. — 1917. — № 7. — 20 января. — С. 4.

назії[376], Синельниковського відділення Опіки ім. графа Келлера[377], Педагогічного музею губернського земства[378]. Також у пресі були позитивні відгуки про сеанси наукового кінематографу у Нікопольському, 1-му Осередковському земському училищі Олександрівського повіту[379], Петропавловському музеї[380]. З 24 листопада по 20 грудня 1916 року у восьми земських музеях відбулося 67 сеансів, які відвідали 4 595 осіб[381]. Кіносеанси влаштовувалися також у приміщенні Маріупольської земської управи на нараді вчителів міських училищ. Картини справили на учителів гарне враження. Після закінчення сеансу вчителі запропонували демонструвати переважно фільми з «російського народного життя і природи, а також — війни». Особливо сильне враження кіносеанс справив на селянських дітей, що побачили картини уперше, навіть дорослі не могли, як вони висловилися, «намилуватися повною мірою». Надалі інтерес до музею через запровадження кінематографу зростав серед селян кожного дня[382].

На початку Першої світової війни в Луганську за ініціативою завідувача училища заводів Гартмана М. Л. Ямпольського в саду колонії заводу Гартмана працював літній кінематограф. Ямпольський керувався благородним бажанням «дати робітникам заводів і їх сім'ям розумну розвагу в цей важкий і смутний час війни, розвага тим більше необхідна, бо найзгубніша розвага простого люду — горілка і пиво вилучено із продажу, а пивні закриті й робітники у святкові дні не знають, чим заповнити своє дозвілля».

Із 125 картин, що демонструвалися протягом літа в саду колонії заводів, 74 стрічки були науково-популярні, 40 — комедійні і 11 — драматичні. Щоб збудити у публіки інтерес до науково-просвітницьких картин, запрошувалися: музичні ексцентрики, фокусники, балалаєчники-куплетисти, що демонстрували свої нескладні номери в антрактах між двома відділеннями із чималим успіхом у публіки. Ціна квитків у таких випадках підвищувалася на 3 копійки, які йшли на користь артистів. Максимальна кількість глядачів (1 146 дорослих і дітей) літнього кінематографу спостерігалася в день його відкриття — 16 травня[383].

У 1911 році кінематограф починає використовуватися для військового навчання. Багато військових частин в Україні отримують кіноустановки для навчання солдатів. У Київському військовому окрузі, наприклад, було 10 кіноустановок[384].

376. Научный кинематограф: [Ред. ст.] // Екатеринославская земская газета. — 1917. — № 12. — 7 февраля.
377. В попечительстве им. графа Келлера: [Ред. ст.] // Екатеринославская земская газета. — 1917. — № 15. — 17 февраля.
378. Педагогический музей губернского земства: [Ред. ст.] // Екатеринославская земская газета. — 1917. — № 7. — 20 января. — С. 4.
379. Народные чтения: [Ред. ст.] // Екатеринославская земская газета. — 1917. — № 10. — 31 января. — С. 3.
380. Народные чтения: [Ред. ст.] // Екатеринославская земская газета. — 1917. — № 5. —13 января. — С. 4.
381. Кинематограф в деревне: [Ред. ст.] // Екатеринославская земская газета. — 1917. — № 5. — 13 января. — С. 4.
382. Там само. — С. 5.
383. Кинематограф // Луганский городской справочник. — Режим доступу: http://obzor.com.ua/lugansk/cinema/
384. Болтянский Г. М. Дореволюционный документальный фильм в просветительских товариствах и работах кинолюбителей. [Машинопис, зб. в Кабінеті вітчизняного кіно ВДІК.]

Проте, влаштовані в казармах кінематографи, що демонстрували спеціальні військово-учбові фільми, успіхом у солдатів не користувалися.

У 1910 році в Москві в одному з кінотеатрів організовується товариство «Уранія» для демонстрації спеціально підібраних картин у супроводі лекторів. За прикладом Москви в Одесі відкривається подібне товариство під тією ж назвою.

27 вересня 1912 року скликаються засновницькі збори членів одеського товариства «Уранія», що складалося з групи професорів і викладачів Новоросійського університету. Президентом обирається видатний вчений професор Г. Танфільєв. У раду товариства увійшли професор Б. Веріго, викладач М. Ржепишевський, професор В. Зав'ялов, приват-доцент Є. Єльчанінов та інші.

На першому поверсі нового п'ятиповерхового будинку за адресою: Єкатерининська, 6 — за ініціативи групи вчених Новоросійського університету відкрився спеціалізований кінотеатр «Уранія» Одеського відділення Російського технічного товариства. Невеликий зал «Уранії» вміщував 90 глядачів. Демонстрація картин супроводжувалася лекціями і виступами відомих учених, викладачів, літераторів[385]. Також при одеській «Уранії» було створено спеціальний комітет із досвідчених педагогів для підбору відповідних фільмів та їх коментування[386].

Згідно зі статутом діяльність товариства «Уранія» поширювалася, окрім Одеської губернії, на усі райони Херсонської, Бесарабської, Таврійської, Подільської, Київської, Катеринославської та Харківської губерній[387].

Діяльність товариства тривала до кінця 1915 року, коли воно перетворилося на «цілий інститут, включаючи музей, практичні курси природознавства, експериментальний зал для провадження всіляких дослідів… лабораторії, майстерні і науковий кінематограф»[388].

Будучи спочатку установою закритою, «Уранія» у 1915 році після впрова-



Кінотеатр «Уранія» в Ужгороді

385. Александров Р. Прогулки по литературной Одессе. — Одесса: Весть, 1993. — С. 121–122.
386. Кинематограф для молодежи: [Ред. ст.] // Живой экран. — 1915. — № 21/22. — 1 августа. — С. 35.
387. Малиновский А. В. Вказ. пр. — С. 40.
388. Лурье С. Вказ. пр. — С. 9.

дження кінематографу відкриває двері для широкої публіки. Більшість картин в «Уранії» супроводжуються пояснювальними лекціями. Керували цією установою Е. К. Куровський і Д. К. Третяків. Обслуговуючий персонал складався із студентів. Лекторами виступали Г. Пекаторов, С. ЛозиноЛозинський, Є. Горський, Варнеке й інші.

Найбільший кінематографічний журнал Росії «Синефоно» у 1915 році відзначав, що для глядача, що приходив подивитися фільми в «Уранію», було «створено атмосферу, де не буде порушено моральне й естетичне почуття глядача, де б нудьга і туга звичайного життя і обставин поступилися місцем чистій і світлій насолоді красотами природи, чудесам Божого світу або успіхам людської праці і техніки»[389]. Одеська «Уранія» користувалася досить великою популярністю у публіки. Так, лише за 9 місяців 1916 року сеанси відвідало понад 80 000 чоловік[390].

У 1915 році разом з «Уранією» в Одесі починає працювати освітній театр «Акваріум». Тут виступали відомі лектори В. Кінг, Д. Ребельський і Б. Комаровський. Програму складали наукові картини і екранізації класики[391]. За прикладом Одеси в Харкові 26 вересня 1916 року в приміщенні комерційного інституту відбулося відкриття наукового кінематографу, організованого літературно-художньою секцією харківського педагогічного товариства. Великий зал для глядачів ледве вміщував численних глядачів. Усі чотири сеанси, за повідомленням преси, пройшли з аншлагами. Завдяки вдалому поєднанню кінематографу з демонстрацією діапозитивів і різних наочних посібників виходило цілісне, яскраве враження. Тема сеансу була «Єгипет у минулому і сьогоденні» з коментарями М. І. Криштафовича, М. К. Кничера і А. Д. Крупенка[392].

Трохи раніше, у березні 1916 року, Товариство робітників відкрило в центрі робочого району в Харкові «великий кінотеатр» у власному будинку. Маючи культурні і освітні цілі, Товариство робітників вирішило демонструвати виключно «змістовні картини, виключивши зовсім важкі драми і безглузді комедії»[393].


Кінотеатр для робітників у Харкові

У 1915 році, в Катеринославі

389. Синефоно. — 1915. — № 5. — С. 57.
390. Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр и кино. — 1917. — № 2. — 8 января. — С. 14.
391. Лурье С. Вказ. пр. — С. 9.
392. Южный край. — 1916. — № 13616. — 26 сентября.
393. Южный край. — 1916. — № 13145. — 26 марта.

у приміщенні Міського театру відкривається «Освітній Кінематограф». Театр демонстрував картини Одеської «Уранії», і його охоче відвідувала публіка. Кінотеатри «Уранія» і «Акваріум» успішно працювали до 1918 року. У 1915–1918 роках у зазначених кінотеатрах демонструвалися фільми: «Перше кохання» і «Батьки і діти» по Тургенєву, «Обрив» по Гончарову, «Розповідь невідомого» і «Квіти запізнілі» по Чехову, «Без провини винуваті» по Островському, «Злодій» по Сенкевичу, «Дівчина-селянка» по Пушкіну, «Анна Кареніна» по Толстому і багато інших.



Аудиторія Наукового товариства в Катеринославі

І навіть, коли восени 1918 року в Одесі відчувався гострий дефіцит наукових фільмів, беззмінний лектор «Уранії» В. Кінг продовжував влаштовувати в кінотеатрі публічні лекції на тему «Етика і естетика в мистецтві», але без демонстрації кінофільмів[394].

Влітку 1917 Центральна Рада поставила перед урядом завдання створити в Україні усі умови для перетворення кіно із розважального видовища на документальне, наукове і художнє кіномистецтво. Підйому рівня освіти і культури в Україні в 1918 році сприяло недовге перебування на чолі України гетьмана П. Скоропадського. За радянських часів архівні документи гетьманської України зберігалися у закритих спецфондах. Лише завдяки копітким пошукам київських кінознавців Л. Пухи і Р. Росляка, стало відомо про вклад Головного управління у справах мистецтва і національної культури (ГУМНК) у розвиток української культури і кінематографу. Р. Росляк розшукав у Центральному державному архіві найвищих органів влади й управління України низку цікавих документів, що проливали світло на розвиток освітнього кінематографу в гетьманській Україні.

За свідченням Р. Росляка, ГУМНК курувало сферу мистецтва і складалося із відділів, які, у свою чергу, ділилися на секції. До театрального відділу входили театральна, педагогічна, літературно-видавнича і кінематографічна секції. Очолювала відділ М. Старицька-Черняхівська, кінематографічну секцію — Л. Старицька-Черняхівська.

Кінематографічна секція планувала відкрити культурно-освітні кінематографи — стаціонарні й пересувні для шкіл і міст у провінції; створити лабораторії

394. Л. «Урания» / Л. // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 14.

для виготовлення фільмів як наукового змісту для шкіл, так і для позашкільної освіти — хронікальноісторичного змісту; налагодити зв'язки з іноземними фірмами для закупівлі плівки і готових фільмів наукового змісту; займатися зйомкою усіх важливих подій державного і політичного життя; організовувати бібліотеки культурно-освітніх фільмів із брошурами-лекціями до них.

Була виконана значна робота з підготовки відповідної документації для відкриття в Києві культурно-освітнього кінотеатру і лабораторії при ньому. «За останні роки вплив кінематографу на народні маси дуже посилився — кінематограф став мистецтвом простого народу. — Писав головний керуючий справами мистецтв і національної культури П. Дорошенко з приводу створення кінотеатру. — Цей вагомий чинник можна широко використовувати з культурно-освітньою і агітаційною метою, кінематограф може стати засобом поширення серед народних мас рідної культури, засобом пробудження національної свідомості, любові до рідного краю і його історії. Українські написи на фільмах кінематографу сприяють популяризації української мови»[395].

По суботах в кінотеатрі планувалося влаштовувати спеціальні сеанси для молоді з науковою програмою і коментарями компетентних лекторів, а також фільми патріотично-історичної і героїчної спрямованості; а по неділях і у свята — безкоштовні сеанси для учнів шкіл і козаків українського війська.

Спеціальні сеанси для дитячої аудиторії проводилися у Києві влітку 1918 року за ініціативою Театрального відділу. Після закінчення сезону в Українському національному театрі демонструвалися на спеціальних освітніх сеансах фільми, отримані в прокатній конторі Завальницького (22 видові наукові і 4 ігрові картини). У розряд учбових потрапили фільми «Обробка цукрової тростини», «Повітряні кулі», «Розвиток хліборобства» і дуже цікава для дітей, на думку організаторів, картина «Виробництво пива»[396].

26 вересня 1918 року міністр народної освіти І. Огієнко і головний керуючий справами мистецтв і національної культури П. Дорошенко затвердили «Законопроект про заснування в Києві культпросвітницького кінотеатру і кінолабораторії при Головному управлінні у справах мистецтв і національної культури»[397].

Мала рада міністрів прийняла рішення передати повноваження щодо відкриття кінотеатру і облаштування лабораторії недержавним установам. Вибрано було два приватні товариства — А/Т «Г. Лібкен і К°» та «Українфільм». Від обох компаній отримали попередню угоду. Проте А/Т «Г. Лібкен і К°» зажадало 10 мільйонів карбованців (!). «Українфільм» влаштувала скромніша сума — 64 900 карбованців одноразового асигнування на облаштування, робоче приладдя тощо, а також 87 100 карбованців щорічно на утримання кінотеатру і лабораторії[398].

395. Росляк Р. В. Становлення кіноосвіти в Україні (друга половина 10-х — початок 30-х рр. XX ст.): Дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01. — Київ, 2004. — С. 61.
396. Пуха Л. Г. Кінематограф і Лесь Курбас. — Черкаси: Сіяч, 1999. — С 54–55.
397. Пуха Л. Витоки української державної кінематографії: (Від літа 1917 — до літа 1918 р.) // Доповіді та повідомлення IV Міжнародного конгресу україністів (Одеса, 26–29 серпня [1999 р.]): Секція «Мистецтвознавство». — Одеса–Київ: Вид-во Асоціації етнологів, 2001. — Кн. 2. — С. 677.
398. Росляк Р. В. Українфільма // Кіно-Театр. — 2001 — № 3. — С. 24.

У витязі з протоколу засідання Малої ради міністрів від 7 жовтня 1918 року говориться про асигнування 87 100 карбованців на створення в Києві культурно-освітнього кінотеатру і кінематографічної лабораторії[399].

Директорія підтримувала на законодавчому рівні відкриття нових кінозалів і, передусім, дитячих кінотеатрів у Києві, Катеринославі, Вінниці, Кам'янець-Подільському та інших. Також уряд УНР зобов'язав кінопрокатні організації запровадити систематичний показ фільмів у школах, училищах, внз, клубах, народних будинках, «Просвітах» і збільшив асигнування на розвиток мережі державних кінопересувок[400].

Державна політика уряду, спрямована на розвиток національного кіномистецтва, знайшла активну підтримку і у органів місцевої влади. Розпорядженням Подільської губернської народної управи було виділено кошти на створення місцевої кінолабораторії, закупівлю 24 кіноустановок для нових стаціонарних і пересувних кінотеатрів в Україні. Активну підтримку у розвитку національного кіномистецтва у ряді регіонів УНР забезпечували повітові органи влади, «Просвіти», громадські, культурні організації[401].

Про підготовку до відкриття в Києві першого українського кінотеатру (вже за часів «другої» УНР) інформували своїх читачів у січні 1919 року «Останні новини». Приміщення для цієї кінематографічної секції надав А. Шанцер власник кінотеатру «Корсо» (Хрещатик, 30). «Картини демонструватимуться з українськими написами, спеціально зробленими в лабораторії "Українфільму", — йшлося в публікації. — Театр і фойє будуть перероблені в українському стилі. Відкриття театру відбудеться днями»[402].

Проте спеціалізований український кінотеатр, який у січні 1919 року активно афішувала київська преса, так і не було відкрито…

Незважаючи на те, що досить активно знімалася місцева кінохроніка, хронікальний кінематограф не набув інтенсивного розвитку. Більшість українських кінооператорів були представниками великих і середніх російських кіностудій, були обмежені у творчій сфері й знімали виключно замовлені сюжети.

Напередодні Першої світової війни, Лютневої й Жовтневої революцій хронікальний кінематограф виконував виключно роль політичного рупора і мав пропагандистський і агітаційний характер.

Через два роки після появи кінематографу інтелігенція звернула увагу на можливість його застосування як засобу освіти і навчання мас. У великих містах влаштовувалися спеціальні кіносеанси, що супроводжувалися лекціями, в кінотеатрах влаштовували і спеціальні дитячі сеанси. Важливою віхою популяризації «наукового кінематографу» стало відкриття спеціалізованих освітніх кінотеатрів і спроба впровадження освітнього кінематографу в учбово-освітній процес.

399. Росляк Р. В. Вказ. пр. 2004. — С. 60–62.
400. Кінематограф: [Ред. ст.] // Вісник т-ва «Просвіта» у Катеринославі. — 1919. — 3 травня.
401. Українська Народна Республіка. Закони: збірник законів та інших розпоряджень. — К., 1919.
402. Последние новости (вечерний выпуск). — 1919. — 29(16) января.

Позитивним чинником поширення просвітницьких фільмів для шкільної освіти стало виникнення системи прокату. Використання кінематографу для освітніх цілей не отримало широкої підтримки на рівні уряду. Тому лише у великих містах більш менш було налагоджено даний процес.

1.6 Хронікальні кінозйомки

Одночасно з першими демонстраціями кінематографу на території Російської імперії починають здійснюватися і перші кінозйомки. Кінооператори братів Люм'єр, починаючи із середини травня 1896 року, регулярно здійснювали кінозйомки в Петербурзі, Москві, Одесі, Києві й інших містах.

Незабаром перші зйомки здійснюють і російські фотографи. Першим оператором у Російській імперії став харківський фотограф Альфред Федецький. 30 вересня 1896 року він знімає «Урочисте перенесення чудотворної ікони Озерянської Божої Матері з Курязького монастиря у Харків». У липні 1897 року петербурзький фотограф Болеслав Матушевський зафіксував «Візит у Петергоф і Петербург кронпринцеси австрійської ерцгерцогині Стефанії»[403]. Московський актор Володимир Сашин у вересні 1897 року здійснює зйомку «Кінна залізниця у Москві»[404]. Український фотограф-видавець Олександр Мішон[405] влітку 1898 року знімає в районі Баку «Пожежу нафтового фонтану в БібіЕбаті».

На початку 1900-х років фірми «Бр. Пате» і «Гомон», вважаючи Росію, в основному, як ринок для збуту фільмів і апаратури, не відмовлялися і від надання своїх операторів для зйомок. Це пояснюється тим, що Європа, а особливо дружня Франція, виявляли підвищену цікавість до життя Росії.

У 1900–1902 роках разом із операторами фірм «Бр. Пате» і «Гомон» зйомки хронікальних сюжетів на території України здійснював Олександр Карлович Ягельський. Будучи придворним фотографом, Ягельський заснував у Петербурзі фірму «К. Е. фон Ган і К°». Він усюди супроводжував Миколу II і знімав найяснішу сім'ю під час її перебування в Криму і Одесі.

До 1906 року в Україні проводилися тільки нерегулярні хронікальні зйомки. У 1907–1908 роках зйомки кінохроніки в Україні набувають систематичного

403. Магидов В. М. Итоги кинематографической и научной деятельности Б. Матушевского в России // Киноведческие записки. — 1999. — № 43. — С. 280.
404. Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. — Москва: Материк, 1998. — С. 14–15.
405. *Мішон Олександр Михайлович* (1858–1921). Ідзатель-фотограф. Жив в Слов'янську, де намагався видавати газету «Листок Слов'янських Мінеральних Вод». У 1877–1883 рр. працював кореспондентом газети «Харківські губернські відомості». У 1883 році в відкрив в Харкові фотографію. В середині 1880-х років переїхав до Баку. У 1898 році зняв кілька хронікальних фільмів, які демонструвалися в Баку 2 серпня 1898 року. Див.: Хильковский А. Е., Жур М. Е., Александр Михайлович Мишон — фотограф, издатель, журналист и родоначальник азербайджанского кино. Первый опыт биографического очерка // Жук. — 2004. — № 2. — С. 34–37; Хильковский А., Гумбатова Т., Миславский В., Омаров Ш. Александр Мишон. Фотограф, издатель, кинематографист / Аркадий Хильковский, Тамара Гумбатова, Владимир Миславский, Шахин Омаров.– Харьков: Торсінг плюс, 2013. — 208 с.

характеру. У ці роки також починають формуватися професійні кадри перших українських операторів. Першим кінооператором, що систематично знімав хроніку в Україні, став київський фотограф Микола Козловський. У лютому 1907 року він випускає свій перший сюжет «Мінна галерея і вибух горна на саперному полі в Києві».

Будучи власником невеликого київського фотоательє, Козловський почав знімати місцеву хроніку, яка демонструвалася в київських кінотеатрах. Наприкінці 1907 року він спробував самостійно демонструвати свої зйомки у власному кінотеатрі «Ілюзія» в Києві. Проте спроба не була успішною, і буквально через декілька місяців Козловському довелося продати кінотеатр і переїхати до Петербургу, де він поступив на службу в кіноательє О. Дранкова як оператор.

Окрім Н. Козловського зйомками хроніки в Києві також займалися Альвін Гуцман (іноді під торговельною маркою «К. Стефан»), Ріхард Штремер і Юрій Шанцер (син Антона Шанцера). Усі вони були кінопідприємцями. Гуцман, Штремер і Шанцер займалися зйомками досить активно, але операторами-професіоналами не стали.



З 1909 року в Києві зйомкою місцевої хроніки плідно займається Володимир Добржанський, що став згодом професійним оператором. У 1909 році він поступає на службу в київський кінотеатр «Експрес» Шанцера оператором. У липні він знімає перший хронікальний сюжет «Прогулянка по Дніпру і грандіозне гуляння в лісі Старосельської дачі 5 липня 1909 р.».

У 1909 році при кінотеатрі «Експрес» відкрилася однойменна кіностудія, яка здійснювала кінозйомки для «Експресжурналу». Деякі кінозйомки Добржанського власник кінотеатру продавав представництвам фірм «Бр. Пате» (1910–1913) і А/Т «О. Ханжонков і К°» (1913–1914). У 1909–1914 роках, аж до своєї мобілізації, Добржанський зняв близько 100 хронікальних сюжетів.

В Одесі активно знімав місцеву хроніку фотограф М. Гросман. Завдяки йому місцеве життя висвітлювалося на екранах одеських кінотеатрів настільки ж повно, як на столичних екранах життя Петербургу і Москви. Гросман був власником фотоательє і невеликої фабрики по виготовленню сухих фотопластин. Влітку 1907 року він привіз із Франції кінознімальну камеру.

На початку серпня 1907 року в Одесі проходив міжнародний чемпіонат із боротьби. Чотири сюжети про цей чемпіонат Гросман продав власникові кінотеатру «Ілюзіон» П. Ф. Ананьєву. У 1908–1915 роках Гросман співпрацював із власником кінотеатру «Експрес» купцем Д. П. Ляшенком, у 1912–1915 — працював кінооператором-хронікером одеського представництва фірми «Гомон». У 1913 році

він бере участь як кінооператор в експедиції в Палестину для випуску найбільшого в Росії документального фільму «Життя євреїв в Палестині». У 1907–1915 роках Гросман зняв близько 50-ти хронікальних сюжетів.

Одною із перших українських кінохронік була також стрічка «Державна дума», випущена харківським кінотеатром «Ілюзіон» на початку лютого 1907 року. У цьому ж році вийшли в світ ще два сюжети, зняті силами харківських кінотеатрів «Ілюзіон» і «Едентеатр». Проте невідомо, хто здійснював зйомки: харківські оператори чи оператори, «виписані» з інших міст.

У Харкові в 1908–1910 роках місцеву хроніку знімає один із службовців кінотеатру «Бр. Боммер». 30 вересня 1908 року він здійснив зйомку визначної для Харкова події — «Хресного ходу». З 1910 року хронікальними зйомками займаються і харківські представництва французьких фірм «Гомон» (1910–1914) і «Бр. Пате» (1911–1914).



Кадри з кінохроніки «Перебування Й.І.В. Государя Імператора в м. Катеринослав 31 січня 1915 р.»



У березні цього ж року власник кінотеатру «Модерн» В. А. Міхін зняв сюжет «Продаж «червоного яєчка» в Харкові 17 і 18 березня». У 1912–1914 роках силами кінотеатру «Модерн» було випущено близько 20-ти хронікальних сюжетів.

У травні 1912 року під керівництвом власника кінотеатру «Аполло» Д. І. Харитонова знімається сюжет «День білої ромашки в Харкові 5 травня». У квітні 1913 року місцеву хроніку починає знімати кіномеханік кінотеатру Д. І. Харитонова «Ампір». У 1912–1913 роках під керівництвом Харитонова в Харкові було знято 14 хронікальних сюжетів.

У Катеринославі в 1908 році приступив до зйомок кіномеханік Данило Сахненко. На початку грудня він знімає свій перший хронікальний сюжет «Перший

випадок холери в нашому місті». У 1910–1911 роках Сахненко працює кінооператором-хронікером у О. Ханжонкова, знімаючи під замовлення місцеву хроніку. З 1913 року оператор продає свої зйомки Катеринославському кінотеатру «Модерн». У 1908–1915 роках Сахненко зняв у Катеринославі більше 20-ти хронікальних сюжетів.

У 1910–1915 роках зйомка кінохроніки налагоджується в багатьох містах України. З 1910 року в Каменець-Подільському систематичні кінозйомки проводить оператор С. Гіллер. У 1911 році починає активно здійснювати кінозйомки власник «1 Ялтинського Ілюзіону» П. К. Чепаті. У тому ж році в Миколаєві починають працювати оператори Л. Коносевич і А. Стоянов. У 1912 році перші хронікальні зйомки здійснюються у Єлисаветграді і Полтаві, відповідно В. Л. Мельниковим і фотографом Мойсеєм Фриденталем.

У цей же час починає зніматися кінохроніка в Галичині. У Львові відкриваються студії «Kinofilm» Марека Мунца (1912), «Leopolia» Адама і Людвика Крогульських (1913), «Polonia» Норберга Гохмана (1914)[406].

У 1914 році в Керчі випробовує свої сили як кінооператор І. Рєзніков. У 1914–1915 роках у Сімферополі перші кінозйомки роблять К. Раков і В. Вишневський.

Поява в Україні великих кінотеатрів і районних прокатних контор, що обслуговували кілька суміжних губерній, стимулювало системне виробництво місцевої кінохроніки. Про це свідчить стаття «Розвиток місцевої синематографії», опублікована в найбільшому кінематографічному журналі того часу «Сине-фоно», де говорилося, що «зйомки з місцевого життя мають величезний успіх у глядача»[407].

Проте монопольною експлуатацією місцевої хроніки могли займатися тільки власники великих кінотеатрів або мережі кінотеатрів, розташованих в одному районі. Випуск хронікальних фільмів на місцевому матеріалі вимагав чималих витрат, особливо якщо для зйомок доводилося «виписувати» оператора з іншого міста.

Демонструвався ж подібний фільм всього декілька днів, займаючи лише невелику частину основної програми, для якої потрібно було брати в прокат також і інші фільми. Приміром, 1 метр місцевої хроніки обходився виробникові в один карбованець, у той же час один метр позитиву будь-якого фільму продавався кіновиробниками за ціною 50 коп.[408]. Такий стан справ обмежував розвиток місцевої хроніки, що, врешті-решт, призвело до того її тематичного злиття із загальноросійською. Спершу власники кінотеатрів, що знімали і демонстрували місцеву хроніку, або самі оператори (залежно від того, кому належав негатив) намагалися перепродавати свої сюжети в районні і центральні прокатні контори або фірмам «Бр. Пате», «Гомон», Т/Д «А. Ханжонков», Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» та іншим. Проте обмежене виробництво хронікальних сюжетів місцевого значення в Україні тривало.

Найбільшого поширення і розвитку зйомка хронікальних сюжетів набула в Петербурзі й Москві, де вже в 1908 році було близько 180 кінотеатрів[409].

406. Hosejko L. Histoire du cinéma Ukrainien 1896–1995. — Lausanne: A Die, 2001. — P. 15.
407. Синефоно. — 1909–1910. — № 22. — С. 6.
408. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. — Москва: Искусство, 1963. — С. 42.
409. Його ж. Рождение русского документального кино // Вопросы киноискусства. М., 1960. — Вып. 4. — С. 254.

Петербурзька і московська хроніка демонструвалася, зазвичай, не лише в Москві й Петербурзі, бо, поза сумнівом, була цікава глядачам усієї Російської імперії. Крім того, власники великих російських кінофірм відряджали своїх операторів до Києва, Одеси, Харкова й інших міст України для зйомки сюжетів, що були б цікавими для глядачів інших регіонів.

Розглянемо, на які запити глядачів відповідала кінохроніка, вироблена в Україні, її тематику й ідейну спрямованість. До того ж, слід зазначити роль цензури як засобу державного контролю над ідейним змістом фільмів. Цензори забороняли хронікальні сюжети про деякі події й осіб, діяльність яких не схвалювалася царським урядом.

Як зазначає київський краєзнавець та історик М. А. Рибаков, у 1911 році київський губернатор «наклав вето» на фільми, що зображують картини голоду. А через рік міністр внутрішніх справ вимагав:

«Вважаю вельми необхідним, щоб чини поліції ретельно перевіряли кінематографічні картини, призначені для демонстрації»[410].

У 1912 році в Києві відбулися похорони українського композитора Миколи Лисенка. Процесія перетворилася на стихійну демонстрацію прибічників українського визвольного руху, проте влада забила на сполох тільки, коли почався показ цієї стрічки.

Три кінотеатри Шанцера, що демонстрували фільм «Похорони знаменитого українського композитора М. В. Лисенка» (оператор В. Добржанський) закрилися за розпорядженням помічника київського поліцмейстера Верьовкіна. Фільм заборонявся і в інших містах[411]. У тому ж році заборонили фільм «Похорони відомого громадського діяча М. О. Мандельштама» (оператор В. Добржанський) — зйомки похоронів лікаря, відомого єврейського громадського діяча. Спочатку демонстрацію фільму заборонили в Києві, а потім і в інших містах[412].



Кадр із кінохроніки «Відкриття пам'ятника Столипіну». 1913 р.

Особливо жорсткій цензурі піддався фільм «Процес Бейліса» (1913, виробництво «Бр. Пате») — про скандальний процес у Києві над євреєм Менахемом Бейлісом, помилково звинуваченим у ритуальному вбивстві. Фільм було заборонено в багатьох містах Російської імперії[413].

410. Рибаков М. Адреси десятої музи // Новини кіноекрану. — К., 1980. — № 2. — С. 15.
411. Вишневский В. Документальные фильмы дореволюционной России 1907–1916. — Москва: Музей кино, 1996. — С. 148.
412. Синефоно. — 1912. — № 12. — С. 21–22.
413. Вестник кинематографии. — 1913. — № 21. — С. 18–19.

У 1914 році було заборонено демонстрацію фільму «Похорони в Миколаєві найбільшого на Півдні Росії експортера Х. Д. Френкеля при зібрання 30 000 натовпу» (1914, оператори Л. Коносевич, А. Стоянов)[414].

Одною із тематичних груп хроніки, яку рекомендувала влада, була, так звана, «царська і урядова хроніка», що демонструвала царські прийоми, військові огляди, церемонії відкриття пам’ятників тощо. Сюжети цього розділу хронікальних фільмів знімалися, як правило, придворним хронікером О. Ягельським. Іноді подібні кінозйомки робили й інші оператори, але для цього їм необхідно було отримати відповідний дозвіл[415].

Крім того, «царська хроніка» випускалася з дозволу Міністерства двору. Зазвичай, її показували перед основною програмою під відповідну сюжету музичну ілюстрацію, причому після її показу і перед основною програмою влаштовувалася хвилинна перерва.

Наведемо декілька назв сюжетів «царської хроніки», випущених на екран у 1909–1915 роках: «Височайший приїзд Й. І. В. Государя Імператора в Одесу 7 жовтня ц.р.» (1909, опер. М. Гросман), «Урочистості в Полтаві на честь приїзду Миколи II» (1909, оператор О. Ягельський), «Перебування Государя Імператора в Києві» (1911, опер. О. Ягельський), «Перебування Государя Імператора в Одесі» (1911, опер. О. Ягельський), «Прибуття Государя Імператора до Чернігова» (1911), «Височайший приїзд їх імператорських величностей в Одесу» (1914, опер. О. Ягельский), «Перебування Й. І. В. Государя Імператора в м. Катеринославі 31 січня ц.р.» (1915, оператор Д. Сахненко), «Перебування Й. І. В. Государя Імператора у м. Миколаєві 15 квітня 1915 р.» (опер.: Л. Коносевич, А. Стоянов).

Ще один тематичний розділ хроніки в Україні представляв православну і католицьку церкву. Церковних сюжетів знімалося небагато. Пояснюється це тим, що знімати релігійні обряди усередині церковних будівель не дозволялося. Для кінохроніки церковної тематики в Україні в 1907–1913 роках були характерні наступні сюжети: «Хресний хід в Києві 15 липня ц.р.» (1907, опер. А. Гуцман), «Хресний хід в Харкові 30 вересня» (1908), «Хресний хід у день св. Володимира 15 липня 1910 р. в Києві» (опер. В. Добржанський), «Водохресний парад в Києві» (1910, опер. В. Добржанський), «Перенесення мощів св. Єфросинії» (оператор В. Добржанський), «Хресний хід в Одесі, 22 серпня 1911 р.», «Освячення храму в Покровському монастирі» (1911, опер. С. Гіллер), «Свято Божого Тіла у Львові» (1912), «Вихід із собору, Хресний хід і йордань на Дніпрі» (1913), «Похоронний хід настоятеля костьолу Св. Олександра в Києві ксьондза Шептяцького з костьолу на вокзал» (1913, оператор В. Добржанський) тощо.

Значне місце в хроніці займали видові зйомки. На самому початку систематичної роботи кінохроніки, в 1907–1908 роках, в Україні знімаються десятки видових сюжетів: «Зйомки м. Одеси» (1907, опер. М. Козловський), «Види міста Одеси» (1908, опер. А. Гуцман), «Види міста Харкова» (1908), «Види Києва. Місто і околиці» (1908), «Живописна Одеса» (1908, опер. М. Гросман), «Живописний

414. Синефоно. — 1914. — № 16. — С. 42.
415. У 1916 році, як свідчать архівні документи, Мирон Гросман і Микола Харитонов отримали «найвищий дозвіл на право виробництва кінематографічних знімків» під час відвідування 9 та 10 травня Миколою II Одеси. Див.: Малиновский А. В. Кино в Одессе. — Одесса: АстроПринт, 2000. — С. 55.

Київ» (1908, опер. М. Козловський), «Полтава» (1908, опер. А. Гуцман), «Види Львова» (1914) й інші.

Вироблялося чимало видових пейзажних сюжетів і видових фільмівоглядів. Ця вагома частина кінохроніки, поза сумнівом, мала велике культурно-освітнє значення. До видових стрічок, що займали до Першої світової війни помітне місце в кінорепертуарі, відносили сюжети етнографічного характеру. Подібних сюжетів знімалося порівняно небагато, зазвичай, за замовленням російських кінофірм, і національні звичаї трактувалися в них як деяка екзотика: «Весілля в Малоросії» (1910), «Малоруське весілля» (1911), «Гуртожиток селян в малоруському селі» (1911), «Життя й устої Південної Росії» (1911) і інші.

До видових безпосередньо відносили сюжети, присвячені промисловості й техніці. В Україні перші картини з цієї тематики з'явилися в кінохроніці в 1908 році. Так, М. Гросман, здійснивши подорож з Одеси на Кавказ, зняв в Баку Біле і Чорне місто, Балахани і заводи Нобеля. У тому ж році Гросман зняв і уральські металургійні заводи.

Новітній техніці і технології виробництва було присвячено сюжети «Обробка землі в Лифляндії паровими і електричними машинами» (1908, опер. Сл. к-тру «Боммер»), «Металургійні заводи Донецького басейну» (1911), «Харківський паровозобудівний завод на Балашівці» (1914) та інші. Проте чимала частина промислових зйомок мала рекламний характер і нерідко здійснювалася за замовленням власників підприємств. Прикладом, мабуть, можуть служити сюжети «Фабрика гільз Каракоза в Києві» (1908, опер. М. Козловський) і «Культура тютюну в Криму» (1911, опер. А. Мін).

У 1907 році газета «Kurjer Lwowski» повідомляла, що власник одного з перших львівських кінотеатрів Мельхіор Мейблюм на Виставці природних, лікарських і гігієнічних товарів знімав «живі» сценки, які відразу демонструвалися як кінохроніка перед фільмом і рекламували товари і послуги місцевих фірм[416].

Через чотири неповні роки львівський журнал «Czasopismo Techniczne» у статті «Кінематограф як допоміжний інструмент торгівлі машинами», звертав увагу місцевих підприємців на американську ідею комерційного використання кінематографічних зйомок для реклами устаткування[417].

Рекламні хронікальні кінозйомки в Галичині робилися львівським відділенням французької фірми «Бр. Пате». За замовленням Туристичного союзу Галичині фірма виготовляла фільми, що демонструють життя, особливості культури і красу природи на цих територіях[418]. У 1912 році вийшов фільм «Galicja w kinematografie» / «Галичина на екрані», де було збережено Львів, околиці Черемоша, Лозини, а також гуцулські обряди, пісні і танці[419].

Абсолютно особливу галузь кінохроніки складали місцеві подієві сюжети, що нерідко мали сенсаційний характер. Необхідно зазначити, що подієва хроніка, зазвичай, не мала істотного суспільного значення. Найчастіше знімалася,

416. Kurjer Lwowski. — 1907. — Nr277. — S. 7. Цит. за: Ґершевска Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. Переклад с польської. — Львів: Ї, 2004. — С. 24.
417. Czasopismo Techniczne. — 1911. — № 277. — S. 28. Цит. за: Ґершевска Б. Вказ. пр. — С. 84.
418. Там само. — С. 25.
419. Watki ukraińskie w polskim filmie. Wstępny rekonesans dobrochna dabertuam (Poznań, 1998–03–05).

так звана, хроніка подій, що перекочувала із газетних рядків на екрани кінотеатрів. Подібна продукція складала левову частку подієвої хроніки, наприклад: «Пожежа в Одесі» (1908, опер. М. Гросман), «Пожежа на Хрещатику в Києві» (1909, опер. А. Гуцман), «Пожежа автомобільного гаража в Києві» (1912), «Велика пожежа на нафтопромислі у Дрогобичі» (1912), «До великої пожежі в Харкові на Кінній площі 22 квітня» (1913), «Одеса. Пожежа в театрі Сибірякова» (1914, опер. М. Гросман), «Катастрофа із людськими жертвами будинку Цейтліна на м. Благовіщенській вулиці» (1911, опер. В. Добржанський), «Жахлива будівельна катастрофа в Києві — обвал будинку № 14 на Львівській вулиці з багатьма людськими жертвами» (1911, опер. В. Добржанський), «Жахлива катастрофа в шахті російсько-донецького товариства «Італійка» 1 березня ц.р.» (1912), «Жахлива катастрофа з людськими жертвами на нижній Юрківці 27 липня» (1912, опер. В. Добржанський), «Пожежа на нафтопромислі в Дрогобичі» (1912) та інші.

Велику частину подієвої хроніки складали сюжети, так званого, великосвітського життя. У кіно вони зображали його так само, як і в ілюстрованих журналах, у замітках репортерів газет, і такі сюжети займали значне місце в репертуарі кінотеатрів. Прикладом цього напряму кінохроніки є такі сюжети: «Прибуття в Одесу їх імператорської величності грецьких королів Андрія і Христофора із дружиною Алісою з дітьми 19 липня 1908» (оператор М. Гросман), «Грандіозне гуляння на пароплавах у Старосельскій дачі 24 травня ц.р.» (1909, опер. Р. Штремер), «Прогулянка по Дніпру і грандіозне гуляння в лісі Старосельскої дачі 5 липня 1909 р.» (1909, опер. В. Добржанський), «Сербський король у Києві» (1910, опер. В. Добржанський), «Грандіозне гуляння на дачі Фрішена» (1912, опер.: Л. Коносевич, А. Стоянов), «Приїзд і перебування в Києві 16 травня 1912 р. Великої Гессенської сім’ї» (1912, опер. В. Добржанський), «Приїзд в Київ 15 травня Антиохійського патріарха Григорія IV з Москви» (1913, опер. В. Добржанський) і інші.

Значне місце в документальній кінематографії вже з 1907 року займають спортивні теми. Надалі, аж до початку Першої світової війни, вони були широко представлені в кінорепертуарі: «Міжнародний чемпіонат боротьби м. Одеси 1907 г». (оператор М. Гросман), «Боротьба знаменитого борця Заїкіна з Чорною маскою в Харкові» (1910), «Гімнастичнофехтувальні вправи офіцерів і нижніх чинів київських окружних курсів» (1912, опер. В. Добржанський), «Спортивні розваги в миколаївському яхт-клубі» (1912, опер.: Л. Коносевич, А. Стоянов), «Перша російська олімпіада в Києві» (1913, опер. В. Добржанський), «Змагання в лаун-теніс у м. Миколаєв» (1914, опер.: Л. Коносевич, А. Стоянов) та інші.

Фільми спортивної тематики не лише були одним із помітних напрямів у діяльності хронікерів, але й відігравали важливу роль у пропаганді фізичного виховання. У 1907–1914 роках кінохроніка зобразила у своїх сюжетах наступні види спорту: футбол: «Матч футболу в Харкові 20 травня» (1912, опер. В. Міхін), «Матч футболу між Москвою і Києвом 7 жовтня» (1912, опер. В. Добржанський), «Футбольний матч миколаївського атлетичного клубу і одеської збірної команди» (1912, опер.: Л. Коносевич, А. Стоянов), «Футбольний матч Київ — Харків 24 березня» (1913), «Футбольний матч в Миколаєві» (1914, опер.: Л. Коносевич, А. Стоянов) та інші; автомобільний спорт: «Перегони автомобілів ОдесаМиколаїв»

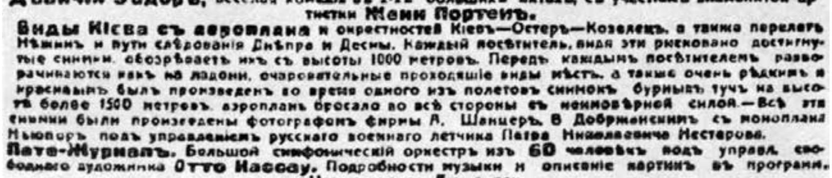
(1907, опер. М. Гросман), «Автомобільна гонка, влаштована аероклубом 22 червня ц. р. в Одесі» (1908, опер. М. Гросман), «Автомобільні перегони на швидкість у Святошиному і зустріч на сьомій версті Баварського шосе» (1910, опер. В. Добржанський) й інші; кінний спорт: «Скачки і перегони в Києві» (1907, опер. М. Козловський), «Скачки і перегони в Єлисаветграді 22 квітня» (1912, оператор В. Мельников), «Скачки в Харкові 5 травня 1913 р.», «Перші перегони і офіцерські скачки на Катеринославському іподромі, що відбувалися 13 квітня 1914 р.» (1914, опер. Д. Сахненко) і інші.

Чимало сюжетів було знято про дуже популярне в ті роки захоплення авіацією: «Політ М. Н. Єфімова на аероплані в Одесі 8 березня ц.р.» (1910), «Політ С. І. Уточкіна в Києві» (1910, опер. В. Добржанський), «Політ і падіння І. М. Заїкіна в Харкові» (1910, опер. М. Мінервін), «Політ Уточкіна в Одесі 2 липня над морем» (1911, опер. В. Сіверсен), «Польоти Уточкіна з пасажирами у Каменець-Подільському» (1911, опер. С. Гіллер), «Політ авіатора О. О. Васильєва в Києві» (1912.), «Польоти Єфімова в Харкові» (1912, опер. В. Міхін), «Політ пана Сципіо» (1912), «Круговий політ П. М. Нестерова КиївПетербург-Київ» (1913), «Політ авіатора О. О. Васильєва в Харкові» (1914) і інші.

Сюжети, що зображують полювання і усе, що з ним пов'язане, користувалися меншою популярністю: «Київ. Охота на вовків» (1912), «Друга мисливська виставка в Харкові 20-26 квітня» (1913), «Садки на вовків, облаштовані това-



Кадр із кінохроніки «Політ пана Сципіо», 1912 р.



Кино-Театръ А. А. Шанцера, Крещатикъ 38

Сегодня 15, 16 и 17 ноябре 1913 года новая программа

Дѣвичій задоръ, веселая комедія въ 2-хъ большихъ актахъ, съ участіемъ знаменитой артистки **Жени Портенъ**.

Виды Кіева съ аэроплана и окрестностей Кіевъ—Остеръ—Козелецъ, а также перелетъ Нѣжинъ и пути слѣдованія Днѣпра и Десны. Каждый посѣтитель, видя эти рисковано достигнутые снимки, обозрѣваетъ ихъ съ высоты 1000 метровъ. Передъ каждымъ посѣтителемъ разворачиваются какъ на ладони, очаровательные проходящіе виды мѣстъ, а также очень рѣдкимъ и краснымъ былъ произведенъ во время одного изъ полетовъ снимокъ бурныхъ тучъ на высотѣ более 1500 метровъ, аэропланъ бросало во всѣ стороны съ неимовѣрной силой.—Всѣ эти снимки были произведены фотографомъ фирмы А. Шанцеръ В. Добржанскимъ съ моноплана Ньюпоръ подъ управленіемъ русскаго военнаго летчика Петра Николаевича Нестерова.

Пате-Журналъ. Большой симфоническій оркестръ изъ **60** человѣкъ подъ управл. свободнаго художника **Отто Нассау.** Подробности музыки и описаніе картинъ въ программ.

Нач. сеанс. въ 5 час. веч.

Реклама в газеті фільму «Види Києва з аероплана», 1913 р.

риством московських і київських мисливців і стрільців у Києві 24 лютого ц.р.» (1913, опер. В. Добржанський), «Перша мисливська виставка в Одесі» (1914, опер. М. Гросман) і інші.

Буквально одиничними в репертуарі були учбові фільми. Умовно можна вважати учбовими фільми «Перші досліди в російській армії із змійковими аеростатами» (1911), «Досліди з вогнегасником "Ремус" 12 серпня 1912 р.» (1912, про випробування апарату «Ремус» фірми «The American Agency» в Миколаєві), «Зоологічний сад посеред степів» (1913, зйомки заповідника «Асканія Нова» Ф. Фальц-Фейна), «Нікітський сад» (1914, про Нікітський ботанічний сад у Криму). З метою пропаганди серед селян нових методів у садівництві під керівництвом садівника П. С. Филипшина було знято учбовий фільм «Омолодження запущеного саду в Харкові» (1914).

Після початку Першої світової війни царський уряд розгорнув пропагандистську кампанію, що представляла війну як справедливу, таку, що має на меті захист малих народів від німецького імперіалізму. Подібна пропаганда вплинула і на тематику кінематографу. У хронікальних фільмах демонструвалися успіхи Російської армії на фронті, герої війни, відкриття благочинних приватних лазаретів, робота заводів військової промисловості тощо: «У російському Львові» (1914), «Відступ австрійців у Галичині» (1914, опер. Ерколь), «Наш перший герой Кузьма Крючков. Перебування і вшанування його в Одесі» (1915), «Прибуття поранених на російський суднобудівний завод «Рассуд» у Миколаєві» (1915, опер.: Л. Коносевич, А. Стоянов), «Поранені воїни в Криму» (1915, опер. В. Вишневський), «Робота в Одесі для потреб оборони» (1916, опер. І. Бергер) і інші.

З січня 1917 року і після Лютневої революції зйомками хроніки в Росії і Україні, зазвичай, займався Скобелевський комітет, організований в Москві в 1909 році. Операторами комітету було знято такі хронікальні сюжети: «Командувач чорноморським флотом віце-адмірал О. В. Колчак у Севастополі», «Перебування військового і морського міністра Керенського в Києві», «Російські військові кораблі в Севастопольському порту» і інші.

У лютому 1917 року темами кінохроніки стають події Лютневої революції. У той час оператори знімають великі демонстрації, багатотисячні мітинги, з'їзди, похорони жертв. Цікаво, що писав в березні 1917 року із цього приводу популярний на той час журнал «Сине-фоно»:

«Само собою зрозуміло, що в перші два дні революції нікому в голову не могла прийти думка зайнятися кінематографічними зйомками. І тільки на третій день усі почали потроху приходити до тями. Усі фірми вислали своїх операторів на вулицю»[420].

В Україні на цей час знімаються хронікальні сюжети («Хроніка міста Катеринослава», опер. Д. Сахненко) і про події в Києві, пов'язані з діяльністю Центральної ради («Український рух»). Кінооператори зберегли також першотравневі демонстрації в Києві, Харкові і Катеринославі.

420. Цит. за: Магидов В. М. Зримая память истории. — Москва: Советская Россия, 1984. — С. 128–129.

Після Жовтневої революції одною із перших зйомок у Радянській Україні стала «Демонстрація трудящих на честь І Всеукраїнського з'їзду рад в Харкові 11–12 грудня» (1917, опер. Л. Могилевський).

У роки Громадянської війни зйомки робили кінооператори за замовленням уряду Центральної ради («Київ у період німецької окупації», 1918); за замовленням уряду гетьмана Скоропадського («Гетьман П. П. Скоропадський, що присутній на молебні в церкві м. Києва в день Св. Володимира», 1918; «Резиденція Гетьмана», 1918; «Група офіцерів на чолі з генералом О. Ф. Рогозою приймає парад українських національних військ «Синіх жупанчиків» на Софіївській площі в м. Києві», 1918); за замовленням уряду С. Петлюри («В'їзд директорії», 1918; «Київ. С. В. Петлюра знову у влади», 1918). Кінохроніку знімав і штатний оператор повстанської армії Нестора Махно.

Навесні 1918 року за замовленням Кінематографічної секції ГУМНК оператор В. Добржанський зняв у Києві п'ять хронікальних сюжетів: «Відправлення І української авіаційної пошти до Одеси», «Парад І дивізії, що складена із бувших українських полонених», «Свято Шевченка», «Парад вільного козацтва» і «Поховай юнаків — героїв України». У подальшому секція робила зйомки сво-



В. Винниченко. Зима, 1917 р.



С. Петлюра



4-й Універсал в Києві, 1918 р.



В. Винниченко і С. Петлюра

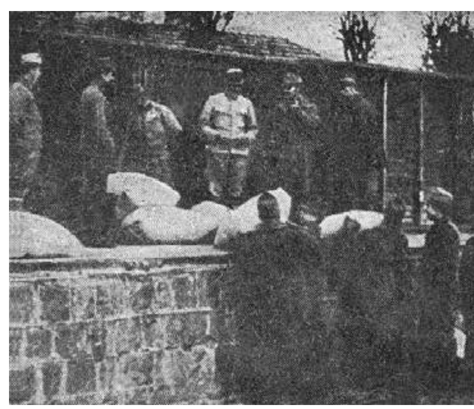




Кадри з кінохроніки «Німецький генерал Айхгорн в Києві», 1918 р.



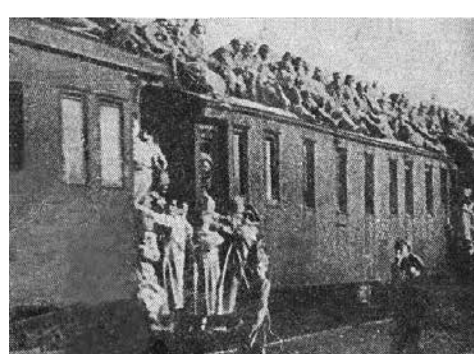
Марш німецьких військ у Києві. 1918 р.



Австрійські війська вивозять хліб з України, 1918 р.



П. Скоропадський і А. Денікін. Літо, 1918 р.



Німецькі війська залишають Київ, 1919 р.

їми силами: «Катастрофа на звіринці» (оператор С. Семак) і сюжет про російсько-українську конференцію, що проходила в Києві з 23 травня по 12 червня 1918 року[421].



Кадр із кінохроніки «Приїзд до Одеси вождя Добрармії генерал-лейтенанта А. І. Денікіна», 1919 р.

У військах генерала Денікіна і адмірала Врангеля при відділах пропаганди працювали штатні оператори, що також робили зйомки воєнних подій: «Похорони добровольців, полеглих в Одесі 18 грудня 1918 року», «Узяття міста Полтави військами генерала Май-Маєвського 18 липня 1919 р.», «Приїзд в Одесу вождя Добрармії генерал-лейтенанта А. І. Денікіна» (1919), «День Добрармії в Одесі 6 жовтня» (1919), «Узяття Харкова» (1919), «Зустріч в порту м. Ялти білогвардійців, що прибули на пароплаві «Саратов» (1920).

Події Громадянської війни знімали й оператори Кінематографічного відділу французької армії («Відхід судів Антанти з Одеського зовнішнього рейду 28 квітня 1919 р.»). За подіями в Росії уважно стежили в багатьох країнах Європи. Поза сумнівом, що зйомками в цей час займалися оператори англійських і французьких кінофірм, прикомандировані до штабів військ Антанти.

Специфіка кінохроніки в Російській імперії тільки формувалася і розглядалася самими кіновиробниками як екранний різновид фоторепортажу. Перед хронікальними фільмами ставилися такі ж завдання, що і перед репортерськими знімками, що друкувалися в ілюстрованих журналах. Останні були розраховані на коло пересічних уявлень про життя і на офіційну інформацію. Такі ж цілі переслідував і кінорепортаж. Єдина відмінність від журнальних ілюстрацій полягала в тому, що в кінохроніці досить широко застосовувалися видові знімки, які у звичайних ілюстрованих журналах друкувалися вельми рідко.

Спільність тематичних завдань визначала і спільність засобів, за допомогою яких вони вирішувалися. Для кінохронікальної зйомки, так само як і для фоторепортерського знімка, була характерна об’єктивістська форма трактування зображуваних подій. Вважалося, що фотографія, а слідом за нею і кінозйомка — це безпристрасна, дзеркальна картина зображуваної дійсності, а фотограф і кінооператор — це тільки техніки, що обслуговують фото- або кінокамеру, яка

421. Пуха Л. Витоки української державної кінематографії: (Від літа 1917 — до літа 1918 р.) // Доповіді та повідомлення IV Міжнародного конгресу україністів (Одеса, 26–29 серпня [1999 р.]): Секція «Мистецтвознавство». — Одеса–Київ: Вид-во Асоціації етнологів, 2001. — Кн. 2. — С. 673–677.

«сама» документує картини життя[422]. Єдине, що вимагалося від операторів, це забезпечення високої технічної якості знімка.

В інформаційному фотознімку і, відповідно, в хронікальному фільмі всяка спроба фотографа або оператора підкреслити тими або іншими оптичними засобами те, що здається йому істотним, вважалася абсолютно неприпустимим. За загальноприйнятими уявленнями, такий знімок або така зйомка втрачали свою цінність об'єктивного кінодокумента.

У ранній кінохроніці події показувалися, за можливості, так, що глядач, тобто об'єктив кіноапарата, знаходився на тому ж рівні, що і основні учасники подій. Нерухома точка зору була майже обов'язкова. Сюжети знімалися довгими загальними планами. Кожному сюжету ранньої хроніки, зазвичай, відповідав один план. Якщо ж сюжет був порівняно складним і зняті в ньому люди мали бути показані в різних місцях, він розбивався на окремі сюжети, які надалі склеювалися в хронологічному порядку і перемежалися написами. Крім того, площа дії, збережена в ранніх хронікальних сюжетах, майже завжди мала однакові розміри; вона визначалася постійною відстанню апарату від об'єкта зйомки, що, зазвичай, складала 10–15 метрів. У тих випадках, коли оператор хотів зберегти більшу кількість учасників події, що фіксувалася ним, він відсовував апарат. Якщо ж операторові треба було зосередити увагу глядачів на меншій групі учасників, апарат присувався.

У творчому відношенні кінохроніка розвивалася дуже повільно, проте вона була початковою школою кінематографічної майстерності для переважної більшості кінооператорів і підготувала цілий ряд талановитих майстрів, що виявили себе в російському і українському кіномистецтві у 1920-і роки.

1.7 Зародження ігрового кінематографу

Шестиріччя, що передувало Першій світовій війні, є особливим періодом у розвитку світової кінематографії. На початку цього періоду кінематограф як технічний атракціон втратив своє значення. Переставши дивувати самим фактом демонстрації на білому полотні екрану рухомих зображень, він почав шукати нові способи залучення глядачів.

У 1908–1913 роках відвідуваність кінотеатрів у всьому світі, і зокрема в царській Росії, у багато разів перевищила відвідуваність драматичних і музичних театрів, концертів, цирків і мюзик-холів разом узятих.

Перетворення кінематографу на масову художню розвагу було викликане кризою кінематографу як атракціону. «Кінопримітиви» першого десятиліття існування кіно перестали задовольняти навіть найневимогливіших глядачів. І кіноплідприємці, що прагнули зберегти і розширити свою справу, почали пошук нових способів підвищення інтересу публіки до кінематографу.

Саме в цей час у Франції, що була однією із найбільших кінодержав, ведуться інтенсивні пошуки нових образотворчих засобів зароджуваного кіномистецтва. На початку 1908 року в Парижі була відкрита фірма «Film d'Art», яка ставила

422. Відзначимо, що подібних поглядів дотримувався і Дзига Вертов, який працював в українському кіно в 1920-і рр.

за мету створення художніх фільмів шляхом залучення кращих театральних артистів, режисерів і художників. Сценарії взялися писати відомі французькі письменники. Це був переворот в кінематографії.

Першою картиною фірми «Film d'Art», показаною в Росії, була «Арлезіанка». Навздогін було випущено «Вбивство герцога Гіза» і «Відбиток руки». Фільми мали нечуваний успіх і багато тижнів не сходили з екранів кінотеатрів. А якщо врахувати, що в 1907 році в Петербурзі налічувалося близько 150, а в Москві — 80 кінотеатрів[423], можна сміливо припустити, що О. Ханжонков, що володів монопольними правами на прокат фільмів «Film d'Art» в Росії, отримав чималі статки.

У 1908–1914 роках система прокату набуває цілком закінчених форм. У центрі Москви зосередилися підприємства, що займалися імпортуванням і оптовим прокатом стрічок. Вони забезпечують кінофільмами районні прокатні контори. А районні контори, розташовані в провінції, обслуговували кінотеатри кількох губерній, які входили до прокатного «району» і, зазвичай, самостійно не займалися закупівлею стрічок за кордоном.

Проте первинна організація кінопрокату була позбавлена чіткої структуризації, і прокатні операції, зазвичай, поєднувалися або з експлуатацією кінотеатрів, або з продажем стрічок. Та все ж і цього вистачало, щоб фільми, зняті на території Російської імперії, з`явилися на екрані.

До 1908 року в Росії була сформована система цензури. Категорично заборонялися для показу фільми, які, на думку цензора, «могли образити релігійне, патріотичне або моральне почуття, а також стрічки тенденційного і політичного характеру». Під безумовну заборону потрапляли і фільми, що зображували будь-які форми злочину[424]. Також відзначимо, що в цей час цензура в області кінематографу існувала в Данії, Швеції, США, Німеччині і інших країнах. Однією із небагатьох країн, де кінематограф не піддавався цензурі, була Франція[425].

Представники влади на місцях, без вказівки згори самостійно визначали, які фільми можна показувати, а які — ні. Приміром, у 1907 році у «Відомостях одеського градоначальства» було опубліковано розпорядження градоначальника, де говорилося про те, що «усі електричні театри, синематографи, театри-ілюзіони і інш. т. п. заклади підпорядковано нагляду виконуючого обов`язки старшого інспектора… щодня цензоруються демонстровані в них картини»[426]. Також адміністрація Одеси «прославилася» на усю Імперію постановою, що забороняє демонстрацію фільмів, що містять «злочинні діяння»[427]. Це рішення місцевої влади викликало протидію з боку одеських театровласників. Після поїздки в Петроград одеської делегації візит у відповідь в Одесу здійснили представники Всеросійського товариства театровласників, завдяки чому вдалося локалізувати конфлікт, пов'язаний із безпідставними вимогами представників місцевої влади[428].

423. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — Москва: Искусство, 1959. — Т. 2. — С. 281.
424. Лихачев Б. Кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино: Часть первая (1896–1913). — Л.: Academia, 1927. — С. 36.
425. Самуйленко Е. Кинематограф в России // Кинематограф и его просветительская роль. — Москва: Школа и жизнь, 1919. — С. 28–43.
426. Синефоно. — 1910. — № 11. — С. 11.
427. Угроза кинематографу: [Ред. ст.] // Живой экран. — 1916. — № 21. — 20 декабря. — С. 32.
428. Ликвидация инциндента: [Ред. ст.] // Живой экран. — 1917. — № 22. — 25 января. — С. 36.

У підрозділі «Кінотеатри і кінопрокат» відзначалося, що довжина програми коливалася від 600 до 800 метрів, причому сеанси розбивалися на два або три відділення. У кожну програму входили дві або три драми, наукова, три або чотири комічні, одна або дві видові. Іноді одна з видових картин була вітчизняного виробництва. Публіка охоче дивилася видові фільми місцевого виробництва, і власники кінотеатрів все частіше зверталися до прокатних контор із проханням надавати більше видових фільмів, знятих в Російській імперії.

У переломні для розвитку вітчизняної кінематографії 1907–1908 роки необхідність постійного випуску в Росії фільмів про місцеве життя стала очевидною. За випуск таких фільмів взялися московські представництва французьких фірм «Бр. Пате», А/Т «Гомон», а також російські кінопідприємці О. Ханжонков і О. Дранков. З 1908 року випуск ігрових фільмів в Росії має систематичний характер.

У 1908 році фірма «Бр. Пате», рекламуючи свій перший, знятий в Росії, фільм «Донські козаки», помістила замітку, що стала вже хрестоматійною:

«Адже досі російська публіка, сидячи в російських кінотеатрах, платячи російські гроші, не бачила сюжетів із російського життя»[429]. І дійсно, звернення до російської тематики допомогло «Бр. Пате» викачати у російського глядача, що сидить в російських театрах, чимало російських грошей. За повідомленням журналу «Сине-фоно», картина «Донські козаки» мала величезний успіх. За два тижні було продано рекордну кількість фільмокопій — 219[430]. А якщо взяти до уваги, що на початок століття в Петербурзі налічувалося 1 505 200 жителів, а в Москві — 1 359 888[431], то можна представити об'єм прибутку, отриманого фірмою «Бр. Пате».

В період 1908–1909 років кіностудії в Російській імперії випустили 32 картини[432], де переважно зображено окремі епізоди з історії Росії й України, а також екранізації російської і української класики («Стенька Разін», «Єрмак Тимофійович — завойовник Сибіру»; «Українська легенда» по І. Корженевському, «Вій» і «Тарас Бульба» по М. В. Гоголю, «Бахчисарайський фонтан» по О. С. Пушкіну, «Боярин Орша» по М. Ю. Лермонтову та інші).

З'являються нові кінотеатри, які, за влучним зауваженням кінознавця Б. Лихачова, росли як гриби після дощу. У одному тільки Петербурзі в 1910 році відкрилися 22 кінотеатри[433]. Стурбована таким станом справ влада видає указ, в якому суворо регламентується відстань між «театрами-синематографами». Спеціальні циркуляри розсилаються в усі губернії царської Росії.

У 1910 році російські газети і журнали опублікували статистичні дані про загальну кількість квитків, проданих в кінотеатрах. За минулий рік вона склало 108 000 000. Цю цифру «Сине-фоно» навів із наступною розшифровкою: в країні 1 200 кінотеатрів, в середньому в кожному з них 250 відвідувачів в день[434].

429. Синефоно. — 1907–1908. — № 7. — С. 4.
430. Там само.
431. Зоркая Н. М. Вокруг первых русских киносеансов // Вопросы киноискусства. — Москва: 1973. — Вып. 15. — С.174.
432. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — С. 7–10.
433. Лихачев Б. Вказ. пр. — С. 80.
434. Синефоно. — 1910–1911. — № 1.

Власники прокатних контор також вважали, що в 1910 році в Російській імперії було близько 1 200 кінотеатрів[435]. Журнал «Рампа і життя» приводив інші цифри: 1 500 кінотеатрів, середнє щоденне відвідування кожного — 200 глядачів[436]. Київський кінопрокатник С. Френкель підрахував, що російські кінотеатри відвідує в середньому 108 мільйонів чоловік в рік[437].

Для порівняння, в 1910 році в Нью-Йорку налічувалося 450 кінотеатрів, в Берліні — 150, у Відні — 80, в Токіо — 8. З цих показників видно, що в 1910 році Росія вже займала одне з перших місць у світі по розвитку кіномережі[438].

На думку Ж. Садуля, у той час кіно в Росії отримало більше поширення, чим в Німеччині, незважаючи на значну відмінність в економічному розвитку обох країн. І хоча інтерес російських глядачів до кіно був великий, власне кіновиробництво розвивалося повільно. Внаслідок економічної відсталості царської Росії іноземний капітал, головним чином французький, відігравав важливу роль в розвитку країни, підкреслював Жорж Садуль[439].

У 1911 році продовжують відкриватися нові кінотеатри. Згідно з адресною книгою «Увесь Петербург на 1911 рік», в столиці налічувалися 84 кінотеатри, чотири контори, що торгували апаратами і стрічками, одна контора, що торгувала тільки апаратами, і три контори, що торгували тільки стрічками[440]. Тільки великих кінотеатрів в Росії вже налічувалося 104[441]. У цей час, як і раніше, головне місце в кінорепертуарі займають фільми іноземного виробництва.

У 1909–1911 роках у Росії налічувалося 18 кіноательє[442]. Найбільш успішними вважалися підприємства О. Ханжонкова, О. Дранкова, Р. Перського, Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» і московське відділення фірми «Бр. Пате».

Найцікавішими фільмами російського виробництва тих років були «Стенька Разін» (1908), «Воскресіння», «Хват купець» (1909), «Смерть Іоанна Грозного», «Л’хаїм», «Петро великий» (1910); «Анна Кареніна», «Крейцерова соната», «Пісня каторжанина», «Каширська старовина», «Оборона Севастополя» (1911)[443].

В Україні систематичний випуск ігрових картин починається з 1909 року. Майже усі фільми періоду 1909–1911 років були «кінодекламаціями» і «кінорозмовляючими картинами» і ставилися за українськими літературними і драматургічними джерелами. «Кінодекламації» і «кінорозмовляючі картини» мали великий успіх, головним чином, у провінції. Виникло декілька пересувних труп (В. Ніглова, Я. Жданова, А. Фільгабера, С. Крамського, українська трупа Олександра Олексієнка, Дмитра Байди-Суховія, акторський дует Надії і Олександра Арбо й інші).

«Кінодекламації» демонструвалися під супровід тексту одним актором, що іноді використовував музичні і шумові ефекти. Кіновистава за участю декіль-

435. Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 2. — С. 282
436. Рампа и жизнь. — 1910. — № 39.
437. Френкель С. Ближайшие задачи синематографии // Сине-фоно. — 1910. — № 1. — 1 октября. — С. 6.
438. Самуйленко Е. Вказ. пр. — С. 13–17.
439. Садуль Ж. Вказ. пр. — Т. 2. — С. 282
440. Сине-фоно. — 1911. — № 10. — С. 14.
441. Лихачев Б. Вказ. пр. — С. 92.
442. Вишневский Вен. Вказ. пр. — С. 8–18.
443. Там само.

кох персонажів, озвучених різними голосами, дістала назву «Кінорозмовляючі картини».

Специфіка «кіно декламації» полягала в тому, що фільм знімався з розрахунком на озвучування актором під час його демонстрації. «Кінорозмовляючі картини» були привабливі тим, що їх демонстрація мала мовний, музично-вокальний і шумовий супровід. Група акторів, що знаходилися за екраном, голосно і синхронно зображенню відтворювала репліки персонажів фільму, озвучувала пісні і танці, а це, природно, створювало певні труднощі для прокатника.

Перші «кіно декламації», що з'явилися у 1909 році, було знято на плівку монологами, які озвучував актор за екраном. Так працювали Я. Жданов, В. Ніглов, А. Фільгабер та інші. Іноді озвучувалися музичні номери, як це робив «кіно гармоніст» І. Гурський, або сценки за участю двох персонажів, знятих, зазвичай, на тлі мальованого задника.

Перші «кінорозмовляючі картини» озвучувалися двома-трьома акторами, і це були невеличкі й простенькі сценки. Та із розвитком кінематографу зростали художній і технічний рівень подібних картин. Збільшувався їх метраж, ускладнювалася технологія зйомки і монтажу. З'являються кінооопери, демонстрації яких озвучували вже до десяти акторів. На думку історика українського кіно О. Шимона, який серйозно займався вивченням «кінодекламацій» і розшукав чимало унікальних матеріалів про раннє кіно, постановочні «кінорозмовляючі картини» складали незначну частину від загальної кількості картин[444]. «Кінодекламації» і «кінорозмовляючі картини» випускалися обмеженим накладом і окупалися набагато повільніше, ніж звичайні німі фільми.

Кінознавець Р. Соболєв зазначає, що декламатори були на початку і французького, і німецького, і американського кіно, але найбільш широкого поширення поєднання екранної вистави з виступом живого актора набуло в Росії через «малограмотність глядача і частково через особливе наближення російського кіно до театру; живому слову були потрібні й сюжети кінематографу»[445]. Частково це так. Та все ж, як нам здається, поширення «кінодекламацій» і «кінорозмовляючих картин» в Росії пояснюється іншою причиною.

Один із перших кінодекламаторів Я. Жданов згадував про труднощі, з якими зіткнулися актори під час озвучування перших «кінорозмовляючих картин»:

«…Сама техніка озвучення нас не турбувала, і нам здавалося, що усе це буде легко і просто. Лише час показав, як ми помилялися: опановувати мистецтво супроводу "кінорозмовляючих картин" виявилося справою важкою, що вимагає величезної напруженої праці…»[446].

Зйомка «кінорозмовляючих картин» представляла певні труднощі як для акторів, так і для операторів. Щоб не збитися з тексту, актори змушені були запрошувати на зйомку суфлера. Оператор Луї Форестьє згадував про те, як у 1912 році знімалася велика сцена до фільму «Борис Годунов»:

444. Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино. — Киев: Мистецтво, 1974. — С. 22.
445. Соболев Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. — Москва: Искусство, 1961. — С. 27.
446. Жданов Я. По России с киноговорящими картинами. — Архів Центрального музею кіно. — Арк. 2–3.

«…Уся сцена мала бути знята одним 320-метровим планом, а в касеті знімального апарату поміщалося тільки 120 метрів негативної плівки. Доводилося, коли зйомки добігали кінця, кричати акторам "Стоп!". Згідно з домовленістю, вони мали завмерти на місці, поки я перезаряджаю апарат. По команді "почали" вони продовжували грати до кінця нової касети, потім знову зупинялися і стояли нерухомо, і так далі, до кінця зйомки»[447].

Існувала ще одна проблема. Перед кінодемонстрацією в кожному новому місті кінодекламаторам доводилося репетирувати наново, щоб домагатися синхронізації швидкості проекції з темпом монологу. Причому такі репетиції, по спогадах К. Новицької, були швидше репетицією для кіномеханіка, чим для акторів:

«Механік може так швидко пропустити, що важко упіймати рух рота, і повільно теж не годилося. На середньому ходу довелося пускати картину»[448].

Репертуар «кінодекламатори» оновлювали не часто. На думку Ю. Цив'яна, коли наявні копії зношувалися, актори вважали за краще знімати новий варіант того ж сюжету, оскільки негатив залишався у розпорядженні кінофабриканта[449]. Траплялося й навпаки: фільм переходив у користування нових виконавців. Траплялося, що мандруючі трупи кінодекламаторів купували звичайний німий фільм, і їм вдавалося його «озвучити».

Якщо звернутися до фільмографічного опису В. Вишневського «Художні фільми дореволюційної Росії», можна переконатися, що найширшого розвитку «кіно декламації» і «кінорозмовляючі картини» набули в Україні[450]. При цьому практично усі розмовляючі стрічки українського виробництва повторювали репертуар українських «малоруських труп», які компонували його в основному з творів українських авторів.

У кінці XIX — початку XX століття українські театральні трупи М. Старицького, М. Кропивницького, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого, а пізніше

М. Садовського, О. Суслова (1898–1909), Д. Гайдамаки (1897–1919), О. Суходольського (1898–1918), Л. Сабініна (1907–1920) найчастіше зверталися до творів М. В. Гоголя, І. П. Котляревського, М. П. Старицького, Д. Дмитренка, К. Ванченка-Писанецького та інших. Спектаклі українських труп мали успіх не лише в Україні, але і в Петербурзі, й у Москві.

Значну частину театрального репертуару складали апробовані твори українських авторів («Наталка-Полтавка» І. Котляревського; «Невільник», «По ревізії» М. Кропивницького; «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці…» М. Старицького; «Мартін Боруля», «Метушня», «Хазяїн», «Життєве море» І. Карпенка-Карого та інші)[451].

---

447. Форестье Л. П. Великий немой. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — С. 55.
448. Новицкая К. Воспоминания о старейшем режиссере Петре Ивановиче Чардынине. — Архів Центрального Музею Кіно. Пагінація відсутня.
449. Цивьян Ю. Текст и жест: «Борис Годунов» в исполнении провинциальных актеров 1910-х годов // Ruthenia. — Режим доступу: http://www.ruthenia.ru/document/526617.html#T9
450. Вишневский В. Вказ. пр. — С. 142–151.
451. Красильникова О. В. Історія українського театру XX сторіччя. — Київ: Либідь, 1999. — С. 29

Українські театральні трупи гастролювали по різних містах імперії, давали декілька спектаклів, після чого переїжджали в інше місто. Одну трупу змінювала інша. Приведемо театральний репертуар Харкова в 1909 році:

3 лютого — 21 березня. Театр «Парль міраж»: дебют відомого харківського бандуриста О. П. Гамалія; виступ О. М. Олексієнка; виступ трансформатора Д. Суховія у спектаклі «Кум мірошник, або сатана в бочці» Д. Дмитренка[452].

7–24 липня. Театр «Тіволі»: спектаклі трупи О. Л. Суходольського «Жидовка-вихрестка» І. А. Тогобочного, «Тарас Бульба» М. В. Гоголя, «Пісні в особах», опера «Запорожець за Дунаєм» П. П. ГулакаАртемовського, «Сватання на вечорницях», «Сватання на Гончарівці» Г. Ф. КвіткиОснов'яненка, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Л. Кропивницького, «Рідний край», «Вій» М. В. Гоголя, «Бувальщина», «Наталка-Полтавка» І. П. Котляревського, «Невільник» М. Л. Кропивницького[453]. Аналогічний репертуар мали театри в інших містах України.

Закритий театр «Тіволі» із залою для глядачів майже на 400 місць був одним із найбільших у Харкові. Виступ трупи О. Л. Суходольського в такій великій залі підтверджує, що українські постановки йшли із чималим успіхом. Нагадаємо, що майже усі спектаклі цієї трупи ставилися українською мовою. А усі мови, окрім російської, за негласним розпорядженням, в царській Росії не заохочувалися, хоча указ царського уряду від 1881 року дозволяв користуватися на сцені українською мовою[454].

Постановниками практично усіх «кінорозмовляючих картин» в Україні були театральні режисери або актори. Вони переносили на екран добре знайомі по театру епізоди, практично в тому виді, як вони гралися на сцені. Завдяки участі в кінопостановках українських театральних акторів, режисерів і художників-декораторів, вдалося наблизити кінематограф до виразності українського театру, який знаходився на підйомі всупереч чорносотенній реакції після поразки революції 1905 року. Проте театральний підхід не завжди давав позитивні результати. Кінематографічна постановка вимагала іншого підходу. Та, тим не менше, пропаганда українських творів на мові оригіналу була явищем прогресивним. «Кінорозмовляючі картини» заповнювали вакуум українських тем у кінорепертуарі Російської імперії. Бажання кінодекламаторів доносити в популярному виді твори кращих українських письменників до глядачів, що не мають фінансової можливості відвідувати театри, отримало всебічну підтримку інтелігенції. Нагадаємо, що в 1909–1910 роках основний зріз глядацької аудиторії кінотеатрів складала малозабезпечена публіка.

Першу «кіно декламацію» українською мовою було знято в 1909 році в Харкові. Комедія-водевіль в одній дії «Як вони женихались, або Три кохання в мішках» була екранізацією повісті М. В. Гоголя «Ніч перед Різдвом».

452. Южный край. — 1909. — 3, 14 февраля, 21 марта.
453. Южный край. — 1909. — 7, 8, 10, 12, 24 июля.
454. Пенькова О. О. Становлення та розвиток українського театру // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2002. — № 4. — С. 130.

Сценаристом і режисером виступив Олександр Олексієнко[455]. Він же виконав усі ролі (дяк, Чуприна, Голова, Солоха). Фінансував постановку харківський купець і прокатник Д. Харитонов.

Перед виходом на екран фільм широко рекламувався в пресі:

«Сенсація!!! Новий трюк в області синематографії! Картина, що говорить, без усіляких грамофонів під назвою “Як вони женихалися”, кіноводевіль в одній дії зі співом і танцями, з імітацією голосів при повному збігу розмов усіх дійових осіб. Виконується одноосібно авторомтрансформатором О. М. Олексієнком»[456].

Прем’єра фільму відбулася 3 січня 1910 року в петербурзькому кінотеатрі «Сатурн». За два тижні після прем’єри рецензент «Огляду театрів» зазначав:



«Із 3 січня в театрі “Сатурн” демонструється дуже цікава “розмовляюча картина” “Як вони женихалися”, що є непересічною новиною в області синематографії. Під час вистави за екраном автороммартистом О. Олексієнком одноосібно виконуються усі ролі дійових осіб на екрані так вдало, що створюється повна ілюзія»[457].

В Україні прем’єра картини відбулася 22 січня 1910 року в харківському кінотеатрі «Аполло». Публіка тепло зустріла картину. У Харкові, Сумах, Керчі, Миколаєві, Катеринославі демонстрація картини су-

455. Олексієнко народився в Харкові в родині поштового службовця. Після закінчення початкової школи працював телеграфістом. З дитинства Олексієнко брав участь в імпровізованих концертах і аматорських виставах. Своїм творчим хистом не раз звертав на себе увагу професіоналів. Надалі разом зі своєю дружиною, яка також брала участь в аматорських концертах, був прийнятий в українську театральну трупу під керівництвом Д. Гайдамаки. Подружжя Олексієнко виступала в драматичних постановках, виконувала українські народні пісні і танці і швидко отримала визнання. Детальніше про творчість О. Олексієнко див.: Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні. — Київ: Мистецтво, 1964. — С. 30–38.

456. Южный край. — 1910. — 21 января.

457. Обозрение театров. — 1910. — 17 января. Цит. за: Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. — Київ: АН УРСР, 1959. — С. 34.



проводжувалася хвалебними відгуками в пресі. На думку рецензента миколаївської «Трудової газети», у фільмі Олексієнка було досягнуто органічного поєднання «ілюзії слухових і видових ефектів»[458]. Найвпливовіший кіножурнал тих років «Синефоно» підкреслював, що картина Олексієнко «зовсім не горезвісний "атракціон", а близька нашій справі і вносить багато пожвавлення в наші німі фільми»[459].

Надалі Олексієнко поставив ще декілька українських водевілів. Відмовившись від одноосібного виконання усіх ролей, він підбирає для кожної постановки акторів з українських труп. Окрім самого О. Олексієнка, в його фільмах, зазвичай, знімалися Олена Олексієнко, Ф. Маслов, Марія Калина, Василь Василенко.


О. Олексієнко


О. Олексієнко


В. Василенко

У 1910–1911 роках Олексієнко екранізував твори українських авторів «Москаль-чарівник» І. П. Котляревського, «Кум мірошник, або Сатана в бочці» і «Сватання на вечорницях» Д. Дмитренка, «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. П. Старицького, «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай» А. Велісовського, «Жидовка-вихрестка» І. Тогобочного.

Кіноводевілі О. Олексієнка були зафіксованими на плівці фрагментами театральних спектаклів. У постановках використовувалися театральні декорації і костюми. Не відрізнялися від театральної специфіки акторська манера гри і режисерські прийоми. Проте ці фільми користувалися у публіки успіхом.

458. Трудовая газета. — 1910. — № 321.
459. Синефоно. — 1910. — № 15.

Відгуки в пресі на більшість фільмів Олексієнка були, зазвичай, позитивними. «Його веселі спектаклі, — зазначалося в газеті «Полтавський голос», — на екрані розміщують численну публіку, якій на деяких сеансах доводиться довго чекати черги»[460]. Про режисуру Олексієнка в Катеринославському виданні «Придніпровський край» рецензент підкреслював:



Кадр із фільму «Москаль-чарівник», 1911 р.

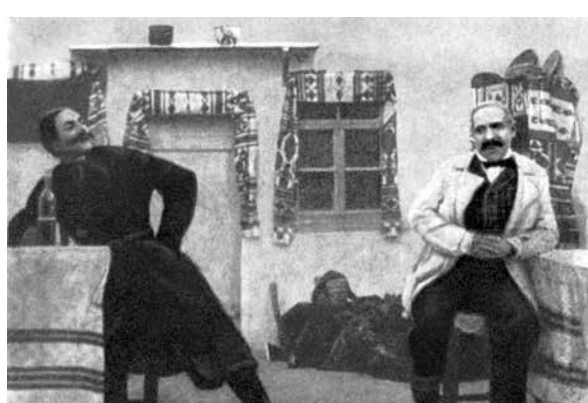


Кадр із фільму «Кум мірошник, або Сатана в бочці», 1911 р.

«Він дуже добре виконує своє завдання. Танці, міміка, жест і розмова цілком доречні»[461].

Такі відгуки з'явилися в «Миколаївській газеті» (1910, № 1453), керченській газеті «Голос Криму» (1910, № 421), «Сумському віснику» (1912, № 4) та інших.

Проте моральний успіх зовсім не завжди зміцнював матеріальне становище Олексієнка. Працювати йому доводилося багато і, переважно, на умовах допоміжної участі в поточних програмах кінематографу:



Кадри з фільму «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка»,1911 р.

460. Полтавский голос. — 1910. — 2 ноября.
461. Приднепровский край. — 1910. — № 2.

«Олексієнко зобов'язався демонструвати свої розмовляючі картини після кожного сеансу не більше чотирьох разів у будні і не більше п'яти разів у святкові дні, — сказано в контракті, який він укладав із власниками кінотеатрів. — За ті дні, у які згідно із найвище затвердженою думкою Комітету міністрів публічні виступи законом заборонено, платня не видається»[462].



У харківській фірмі Д. Харитонова, що фінансувала постановки Олексієнка, також успішно ставив «кінорозмовляючі картини» актор



Кадр із фільму «Сватання на вечорницях», 1911 р.

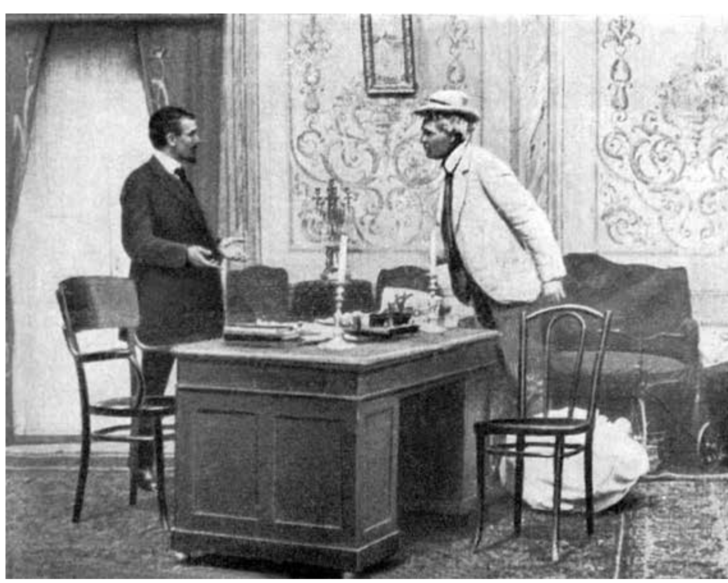
462. Зразок контракту. Архів О. Шимона.



Кадр із фільму «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай», 1910 р.

і режисер Олександр Остроухов-Арбо[463]. У 1911 році вийшли його постановки «Дачний чоловік, або Трагік по неволі» по А. П. Чехову, а також «Дорогий поцілунок», «Хохол наплутав, або Денщик підвів».

Комерційний успіх, що супроводжував фільми Д. Харитонова, сприяв тому, що колишній керівник кінотеатру «Аполло» Яким Каратуманов також зайнявся випуском розмовляючих картин. У 1910 році Я. Каратуманов випускає перший фільм «Шельменко-денщик» по Г. Ф. КвітціОснов'яненку (реж.: Ф. Сердюк, Д. Байда-Суховій).



Кадр із фільму «Дачний чоловік, або Трагік поневолі», 1911 р.

463. Остроухов-Арбо був старшим серед чотирнадцяти дітей залізничника зі станції Тростянець, що на Сумщині. Батько не міг підтримати прагнення сина до утворення і посприяв тільки в одному — влаштував його підручним в ливарний цех в Катеринославі. Тут Арбо зблизився зі студентами і став активним учасником аматорських театральних гуртків, де зарекомендував себе виконавцем гострохарактерних комедійних ролей, читцем, пародистом. Надалі Арбо працював в українських театральних трупах М. Садовського, Д. Гайдамаки, О. Суслова, О. Суходольського, а також в російських театрах під керівництвом В. Коміссаржевської. На початку 1900-х років Арбо переїхав до Харкова, де працював в театрі М. Синельникова, виступав на естраді як читця. Детальніше про творчість А. Остроухова-Арбо див.: Шимон А. А. Вказ. пр. 1974. — С. 28–37.

У 1911 році актор і режисер Дмитро Байда-Суховій[464] для контори Я. Каратуманова зняв ще декілька розмовляючих картин: «Кума Хфеська» і «Сватання на вечорницях» по Д. Дмитренку; «Три кохання в мішках» по М. В. Гоголю, за участю українських акторів Оксани Суханової, Ф. Сердюка, А. Карпинського і інших. Проте постановки Д. Байди-Суховія якісно поступалися фільмам О. Олексієнка.



Д. Байда-Суховій

Багатьом вітчизняним фільмам 1910–1912 років, які нам вдалося подивитися, притаманні перебільшення та умовність акторського виконання, у тому числі постановкам О. Арбо[465] (дві його картини зберігаються в Держфільмофонді Росії), О. Олексієнка і Д. Байди-Суховія. Проте чимало рецензентів зазначали, що кінодекламаторам вдавалося викликати у глядачів відчуття «повної ілюзії дійсності». Зазвичай, це досягалося завдяки умілому музично-шумовому оформленню.

Незважаючи на те, що «кінорозмовляючі картини» за технічним виконанням поступалися звичайним німим фільмам, вони подобалися публіці. Проте, як відомо, «кінорозмовляючі картини» випускалися в одному або у двох екземплярах і окупалися достатньо довго. Кінопідприємці, що вкладали гроші у кіновиробництво, хотіли мати більше прибутку від фільмів на українські теми, що стали популярними. Так, Д. Харитонов і Я. Каратуманов переорієнтовуються на випуск

464. У 1896 році сім'я Д. Байди-Суховія переїхала з Полтави до Харкова, де батько влаштувався працювати литейщиком на завод, а мати кухаркою в лікарню. Щоб допомогти молодшим сестрам, чотирнадцятирічний Дмитро пішов на завод підручним до батька. Три роки він працював в ливарному цеху, потайки мріючи про акторську професію. Зустрівшись з О. Суходольським, який набирав нову трупу, Байда-Суховій отримав посаду реквізитора і обіцянку в перспективі грати на сцені. Надалі Байда-Суховій працював в українських театральних трупах М. Садовського, А. Суслова, Д. Гайдамаки, Л. Сабініна. Як про незабутню школі творчого досвіду згадував Байда-Суховій про зустрічі та співробітництво з М. Садовським, М. Заньковецької та іншими корифеями українського театру, які також звертали увагу на кінематограф, особливо виділяючи можливість багаторазово відтворювати дію, одного разу відображену на плівці. Детальніше про творчість Д. Байди-Суховія див.: Шимон О. О. Байда-Суховій та його фільми // Прапор. — 1973. — № 5. — С. 101–105; Шимон А. А. Вказ. пр. 1974. — С. 16–27.

465. В середині серпня О. Арбо з успіхом виступав в Кисловодську кінотеатрі «Кристал». Зокрема в пресі зазначалося, що Арбо, перебуваючи за екраном чудово декламував п'єсу А. П. Чехова «Дачний чоловік». Див.: Новости недели. — 1912. — № 44.

звичайних фільмів, що дозволило практично при тих же витратах продавати десятки копій одного фільму в різні регіони Російської імперії.

Спочатку перезнімаються як звичайні фільми «кінорозмовляючі картини», що мали успіх у глядачів. О. Олексієнко перезнімає «Сватання на вечорницях» по Д. Дмитренку, Д. Байда-Суховій повторно екранізує п'єсу Д. Дмитренка «Кум мірошник». Практично одночасно О. Олексієнко і Д. Байда-Суховій екранізують модну на той час драму «Жидовка-вихрестка» І. Тогобочного. На студії Д. Харитонова екранізується популярний водевіль Г. Ф. КвіткиОснов'яненка «Шельменко-денщик».

У цей же час на екранах Російської імперії демонструвалися фільми на українську тему, поставлені російськими студіями, зокрема О. Дранкова: «Тарас Бульба» (1909) по повісті М. В. Гоголя, «Запорожець за Дунаєм» (1910) по П. П. Гулаку-Артемовському, «Сенаторська ревізія» (1910) по М. Л. Кропивницькому і «Богдан Хмельницький» (1910) по М. П. Старицькому. Ці фільми були перезйомкою театральних спектаклів українських театральних труп, що гастролювали в Петербурзі.

У 1909–1910 роках у Петербурзі гастролювали українські театральні трупи М. Кучеренка і М. Садовського. Остання виступала у своєму основному складі (А. Суслов, Л. Манько, Є. Зарницька, Луговий, Калиненко, Клодницький, Васильєва, Калюжний, Черневська і інші).



А. Суслов

Д. Байда-Суховій, що брав участь у гастрольних спектаклях трупи М. Садовського і зйомках фільму «Тарас Бульба», розповідав, з яким поспіхом йшла робота. Дранкова анітрохи не бентежили виробничі казуси і «накладки». Коли з'ясувалося, що Онисим Суслов перед виходом на знімальний майданчик похапцем забув зняти калоші, оператор відмовився перезнімати сцену, так вона і пішла на екрані[466].

Фільми О. Дранкова користувалися великим успіхом у публіки і робили непогані касові збори. А картину «Богдан Хмельницький», за словами Дранкова, демонстрували Л. М. Толстому, який дав про неї позитивний відгук, зазначивши «доступність її селянам як за простотою сюжету, так і за барвистістю картин»[467].

Безумовно, позитивний відгук великого російського письменника про фільм, що зберіг виступ знаменитого українського театрального колективу, міг б стати дуже цінним документом для оцінки раннього українського театру і кіно. Адже ві-

466. Шимон А. А. Вказ. пр. 1974. — С. 9.
467. Вишневский В. Вказ. пр. — С. 10.

домо, що Л. М. Толстой, зазвичай, негативно висловлювався про ігровий кінематограф, вважаючи його «дуже нехорошим». На жаль, висловлювання Толстого про фільм «Богдан Хмельницький» виявилося рекламним трюком Дранкова.

Літературознавець і кінокритик Л. О. Аннінський, що детально вивчав діяльність Л. М. Толстого, у своїй роботі «Лев Толстой і кінематограф» факт перегляду письменником фільму «Сенаторська ревізія» не підтверджує[468].



Є. Зарницька

З ім'ям одного з видатних майстрів української сцени — режисера і актора М. К. Садовського пов'язані зйомки перших ігрових фільмів у 1910–1911 роках у Києві і Катеринославі. Засновник київського Акціонерного кінематографічного товариства С. Френкель фінансував постановку фільму «Три кохання в мішках» (1910). Фільм був перезйомкою однойменного спектаклю по М. В. Гоголю у виконанні акторів київського театру М. Садовського. У Катеринославі випуск перших ігрових фільмів фінансував власник великої прокатної контори «Мистецтво» І. Спектор.



Л. Манько

Влітку 1911 року під час гастролей театру М. Садовського в Катеринославі місцевий кінооператор Д. Сахненко зафіксував на плівку кращі постановки трупи — «Мати-наймичка» по І. К. КарпенкоКарому і «Наталка-Полтавка» по І. П. Котляревському. Спочатку зняли фільм «Мати-наймичка». М. Садовський вибрав для зйомки кращі сцени з п'єси. Сам Микола Садовський виконував роль Цокуля. Реалістичність виконання цієї ролі, на думку театральних критиків, залишала глибоке враження. Відома українська актриса

468. Аннинский Л. А. Лев Толстой и кинематограф. — Москва: Искусство, 1980. — С. 20–56.



Г. Борисоглібська

Любов Ліницька грала Харитину, Іван Мар'яненко виконував роль Панаса, Северин Паньківський — діда мірошника, М. Петляшенко — гусара, Єлизавета Хуторна — Марусі та Прасков'я Колесник — Рухи. У фільмі «Наталка-Полтавка» роль Наталки виконувала геніальна актриса, гордість української сцени — Марія Заньковецька, возного — Федір Левицький, виборного — Микола Садовський, Миколи — Іван Мар'яненко, Терпелихи — Ганна Борисоглібська, Петра — С. Бутовський.

Картини «Мати-наймичка» і «Наталка-Полтавка» вийшли на екран у грудні 1911 року і стали, на думку істориків українського кіно, одним із найбільших досягнень дореволюційної кінематографії в Україні. Фільми користувалися величезною популярністю. Підтвердженням цього є те, що «Наталка-Полтавка» демонструвалася аж до 1930 року.

Історики українського кіно, що високо оцінили картини «Мати-наймичка» і «Наталка-Полтавка», мабуть, виходили у своїх переконаннях із тематичної спрямованості картин і важливості їх для оцінки українського кіно в цілому, оскільки в них брали участь прославлені українські театральні актори. Проте історик кіно Б. Лихачов, що дивився згадані фільми, зазначав, що «вони були зняті в театральному плані, тобто просто на сцені, в тому вигляді, в якому вони йшли в українському театрі в Києві, на першому плані досить чітко виділяється суфлерська будка. Будучи насправді театральною постановкою, знятою кіноапаратом, обидва фільми у наш час представляють значну цінність, більше як матеріал для вивчення дореволюційного театру»[469].



Ф. Левицький

Хоча історик кіно і кінознавець М. М. Ієзуїтов зазначав, що випадки, коли глядачі бачили внизу кадру вер-

469. Лихачев Б. С. Українські теми в дореволюційній кінематографії // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 6–7.

хівку суфлерської будки, іноді траплялися у фільмах аж до 1914 року[470].

Закінчуючи огляд кінорепертуару 1911 року, відзначимо фільм «Запорізька січ» Катеринославського ательє «Батьківщина». Ательє належало декільком акціонерам. Воно розташовувалося на присадибній ділянці одного із власників. У одній частині будинку мешкав акціонер, в іншій — розташовувалася кінолабораторія. Співвласник кіноательє Щетинін вклав у справу десять тисяч карбованців (у таку суму було оцінено будинок і присадибна ділянка). Вкладом Д. Сахненка стали його знімальний апарат і уміння працювати з ним. З часом до справи долучився власник кафе М. Шейнін.



М. Заньковецька

Перший фільм «Запорізька січ» (реж. і оператор Д. Сахненко) розповідав про героїчне минуле Запорізької Січі в XVII столітті, про бойові подвиги запорізьких козаків і кошового Івана Сірка, що захищали Україну від татар і турок. Сахненко зафіксував дивовижну українську природу, грізні дніпровські пороги і захоплюючі бойові епізоди. «Запорізька січ» знімалася за участю нащадків запорізьких січовиків на історичних місцях колишньої Січі. Консультував знімальну групу історик Дмитро Іванович Яворницький. Спеціально для фільму О. Х. Векслером-Стрижевським було написано музику. Декорації писав художник і активний місцевий просвітянин Єлисей Якович Шаплик. Багато жителів Катеринославу добровільно збирали для зйомок одяг, побутове начиння, робили бутафорську зброю. Місцева українська організація «Просвіта» організовувала гуляння з благодійною метою, де «показували картинки кінематографу».



Л. Линицька

Фільм вийшов у прокат у січні 1912 року. 1 січня з прем’єрою фільму відбулося і відкриття кінотеатру «Художній»:

«На розі Мостової в колишньому приміщенні комерційних зборів відкрито кінематограф «Художній театр». З 1 січня він показує стрічку «Запорізька січ» (виняткове право показу). При театрі сад»[471].

470. Иезуитов Н. М. Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства. — М., 1958. — Вып. 10. — С. 274.
471. Южная заря. — 1912. — 1 января.

Український режисер Арнольд Кордюм, що жив у той час в Катеринославі і знявся в «Запорізькій січі» в епізодичній ролі, зазначав, що яскрава реклама, підготовлена до прем'єри, вразила його значно сильніше, ніж сам фільм. Думка глядачів також була неоднозначною:

«Цей фільм південноросійський, наше українське — сорочки і шаровари!»[472].

На початку 1912 року ательє «Батьківщина» виготовило 20 копій фільму. Акціонери компанії і деякі учасники зйомок відправилися в турне по містах Росії. Кожен пропонував картину власникам різних кінотеатрів. З прибутку вилучалася невелика сума на продовження подорожі, а інші гроші клалися у Волго-Камський банк на рахунок компанії[473].

За повідомленнями преси, після показу картини в Катеринославі, вона з 17 по 19 січня 1912 року демонструвалася в харківському кінотеатрі «Аполло» разом із фільмом «Хортиця», а надалі була відправлена на Поволжя[474].

У 1912–1913 роках міцно завойовують позиції повнометражні фільми, що докорінно змінює специфіку кінопрокату. З'являється поняття «фрачні» кінопрем'єри. У фільмах погоджуються брати участь видатні театральні актори. І питання, чи «є кінематограф мистецтвом?», — виникає все рідше.

Журнал «Сине-фоно» в 1912 році опублікував статтю російського критика М. Браїловського «Наболіле питання», де вже декларативно заявлялося, що кіно не лише може стати мистецтвом, воно вже ним є:

«Кінематограф — це особливий вид мистецтва, що зародилося на початку нашого століття і знаходиться ще в процесі свого самовизначення». Головне завдання, що стоїть перед кінематографом, зазначалося в статті, таке ж, як і в інших видах мистецтва, — «ушляхетнювати і прославляти глядача, робити його сучасним в естетичному, культурному і моральному сенсі»[475].

Змінюється і підхід до випуску фільмів. Режисерський сценарій стає точним і вміло побудованим планом майбутнього фільму. Текст розбивається на кадри-сцени, де послідовно і досить чітко викладається хід дії, описується місце дії, наводиться перелік дійових осіб. Така побудова сценарію свідчить про значне зростання професійної культури постановки фільмів.

472. Кордюм А. Акціонерне товариство на городі // Вітчизна. — 1962. — № 4. — С. 203–204. У 1911 році, за повідомленням київського журналу «Засів» (1912. — № 31. — 30 вересня) фірма «Пате» так само збиралася знімати фільм про облогу і оборони Запоріжжя: «Відома кінематографічна фірма братів Пате хоче випустити картину "Напад татар на Запорізьку Січ". Щоб ця картина мала справжній вигляд, фірма хоче влаштувати показовий бій на березі Дніпра, на місці колишньої Січі. З цією метою агенти фірми досліджували Дніпро на всьому протязі між Олександрівському (зараз Запоріжжя — В. М.) і Катеринославом і зупинилися на Лоцманської Кам'янці, як найбільш підходящому місці. На березі Дніпра на швидку руку будуються курінь, хати тощо. Майже половина селян села запрошена для участі "в бою". Для всіх, хто взяв участь "в бою", фірма пошила відповідні костюми. Бій цей повинен був відбутися 14 вересня». Цит. за: Чабан Н. Пионер украинского кино // Экспедиция XXI. — 2008. — № 9(76). — С. 8–9.

473. Кордюм А. Акціонерне товариство на городі // Минуле, яке залишилося з нами. — Київ, 1965. — С. 16; Кордюм А. З архіву кінопам'яті // Крізь кінооб'єктив часу. — Київ: Мистецтво, 1970. — С. 17–25.

474. Рада. — 1912. — 22 января (3 февраля). Также о фильме сообщали и другие издания. Див.: Рада. — 1912. — 16(29) сентября; Дніпрові хвилі. — 1912. — № 18/19. — 24 сентября; Засів. — 1912. — № 31. — 30 сентября. — С. 476.

475. Браиловский М. Наболевший вопрос // Синефоно. — 1912–1913. — № 2. — С. 16–17.

Трансформується і жанровотематична структура ігрових фільмів. Історичні картини витісняють психологічні драми. Написи у фільмах застосовуються рідше, вони частіше викладають діалог, чим роз'яснюють дію, що відбувається.

У останні передвоєнні роки в Російській імперії відзначається інтенсивне зростання промисловості. Кінематограф не був виключенням. У Москві будуються знімальні павільйони, відкриваються нові кінотеатри. У кінці 1912 року, за повідомленнями у журналі «Сине-фоно», в Росії вже налічується 1 412 кінотеатрів, 134 — у Петербурзі і 67 — у Москві. Загальне число регулярних глядачів складає 14 000 000, яким, зазвичай, 20-25 років. Глядачі від 30 до 50 років у кіно ходять рідко, а старші за 50 років кіно майже не відвідують. Найбільшим успіхом користуються мелодрами і комедії. На видові і наукові фільми ходять рідко[476]. У Росії налічується п'ять великих кіновиробничих фірм, загальний метраж знятих ними негативів склав 81 000 метрів[477].

У російському кінематографі, що стрімко розвивається, у 1912 році дебютують Іван Мозжухін і Володимир Максимов. Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» починає випуск знаменитої «російської золотої серії». Перший фільм серії «Труп № 1346» мав грандіозний успіх. У тому ж році було знято не менш значущий фільм цієї серії — «Відхід великого старця». Фірма «Бр. Пате» спільно з А/Т «О. Ханжонков і К°» випускає великий ювілейний фільм «1812 рік»[478].

Наступного року на екран виходить постановочний бойовик А/Т «О. Ханжонков і К°» «300-річчя царювання будинку Романових» і якісно зроблена екранізація «Обрив». Ательє О. Дранкова випускає дуже вдалий кримінально-пригодницький фільм «Страшна помста горбаня К»[479].

У 1913 році в Росії налічується 1427 кінотеатрів[480], і тільки в Москві працюють понад 50-ти представництв зарубіжних кінокомпаній[481], які викидають на російський кінематографічний ринок величезну кількість масштабних іноземних бойовиків.

У 1912–1913 роках відбуваються також зміни в кінематографі в Україні. На початок Першої світової війни збільшується випуск фільмів, підвищується їх технічний і художній рівень, відкриваються перші кіностудії. Центрами кіновиробництва, як і раніше, є Київ, Харків і Катеринослав. 1912 рік стає рекордним для довоєнної кінематографії в Україні, було поставлено 20 фільмів.

У Харкові О. Олексієнко створює «Ніч перед Різдвом» (за М. В. Гоголем), Д. Байда-Суховій екранізує «Запорізький скарб» (за К. Ванченко) і «Шельменко-денщик» (за Г. Ф. Квіткою-Основ`яненком), О. Остроухов-Арбо представляє на суд глядачів чотири фільми: «Під дзенькіт ланцюгів», і три екранізації розповідей А. Т. Аверченка «Настирливий вояжер», «Як мені довелося застрахувати життя», «Гарна жінка».

476. Синефоно. — 1913. — № 9. — С. 24.
477. Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. — Москва: Ж. Чибрарио де Годен, 1916. — С. 161.
478. Вишневский Вен. Вказ. пр. — С. 18–24.
479.Там само. — С. 25–34.
480. Синефоно. — 1913. — № 9.
481. Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. — Москва: Искусство, 1965. — С. 41.



Фрагмент із фільму «Любов Андрія», 1912 р.

У Катеринославі Д. Сахненко виступив режисером і оператором у постановках «Оце так потрапив», «Любов Андрія» (за «Тарасом Бульбою» М. В. Гоголя), «Важка розплата» і «Мазепа» (за «Полтавою» О. С. Пушкіна).

У Києві Т. Піддубний зробив п`ять «кінодекламацій»: «Циганка Груня, або Оце так ускочив» (за п'єсою К. Ванченко); «Запорізький скарб» (за К. Ванченко); «Вій» (за М. В. Гоголем); «Запорожець за Дунаєм» (за П. П. Гулак-Артемовським); «Ніч перед Різдвом» (за М. В. Гоголем).

Київський режисер О. Гамалій зняв дві постановки театру М. Садовського — «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було» (за С. Є. Зіневичем) і «Запорізький скарб» (за п`єсою К. Ванченко). Київська цензура дозволила демонстрацію фільмів лише в кінотеатрі «Лотос».



Кадр із фільму «Мазепа», 1913 р.

Зйомки фільму «Пан Штукаревич, або Оказія, якої не було» проводилися в скляному павільйоні на Великій Васильківській № 37. За спогадами учасників зйомки, «в павільйоні була побудована сільська хата в три стіни, без стелі, з піччю, стільцями і столом». Декорації бралися на прокат в театрі М. Садовського[482].

482. Рибаков М. Адреси десятої музи // Новини кіноекрану. — 1980. — № 2. — С. 14.

У 1912 році московська фірма Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» орендувала в дачній місцевості Сирець біля Києва двоповерховий особняк на березі озера, побудувала біля нього знімальний павільйон.

Тут, на мальовничих околицях міста, було знято перший фільм «Російської золотої серії» — «Труп № 1346», в якому брав участь видатний діяч українського театру Іван Мар'яненко. У головній ролі знімався Володимир Максимов. Згадуючи про свою роботу в цій картині, Мар'яненко зазначав:

«…Ролі у нас, українських акторів, — Ковальчука, Петляшенка, Маринича і мене, були незначні. Знімалися ми без гриму, у своєму одязі. Зйомки були частково на Київо-Житомирському шосе,… а частково біля Києва — на Куринівці, по дорозі на ПущуВодицю. Там були чиїсь городи і різні напівзруйновані будівлі. Керувала роботою якась жінка, мабуть, француженка, бо розмовляла тільки по-французьки з Максимовим, який знімався в головній ролі і сам, по суті, здійснював режисуру. У мене склалося враження, що він був зацікавлений навіть матеріально, тому що сам домовлявся з нами про оплату нашої роботи, яка склала дуже мізерну суму. Але нас цікавили, головним чином, процес і результат роботи в кіно. Там же, якщо не помиляюся, ми — бандити — обернули героя — Максимова — на цей самий «Труп № 1346». Зйомки проводилися, головним чином, при денному освітленні, бо на всьому економили»[483].

Також Мар'яненко згадував про зйомки Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» третьої версії «Жидовки-вихрестки» у виконанні російських акторів Володимира Шатерникова, Марії Горичевої, Михайла Тамарова, Єлизавети Уварової. Режисером картини був Володимир Кривцов, який, на думку Мар'яненка, «зробив досить пристойну екранізацію».

У 1910 році починається кіновиробництво в Галичині. Один із перших ігрових фільмів, знятих у Львові, називався «Powrót taty» / «Повернення батька» (балада в 15 картинах)[484]. У 1912 році у Львові відкривається перше галичанське підприємство з виготовлення і прокату фільмів «Kinofilm», в 1913–1914 — його дочірні підприємства «Muza» і «Leopolia». Компанію «Kinofilm» заснував фотограф Марек Мунц. Окрім нього, до складу правління увійшли асистент Львівської політехніки інженер Євген Поребський, брати Адам і Людвик Крогульські, приватні підприємці Тадеуш Вольський і Тадеуш Янковський. Компанія «Kinofilm» розпочала свою діяльність із зйомок місцевих подій. У 1912 році, за повідомленням в «Gazeta Narodova», компанія «Kinofilm» випускає ігрові фільми «Pomszczona krzywda» / «Помста за брехню» («Отмщенная ложь»), а також «Miłosne przygody panów Z. i J., znanych osobistości w L.» / «Любовні походеньки панів З. і Й., що відомі в Л.» (прем'єра відбулася в грудні 1912 року)[485]. Режисером обох фільмів був Сигізмунд Веселовський.

483. Рукопис І. Мар'яненка зберігається у відділі фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії України (ф. 14–2/24 б). Цит. за: Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 58–59.
484. Watki ukraińskie w polskim filmie. Wstępny rekonesans dobrochna dabertuam (Poznań, 1998–03–05) — Режим доступу: http://www.ukraine-poland.com/kultura/kultura.php?id=17
485. Gazeta Narodova. — 1912. — Nr 292. — S. 4. Цит. за: Ґєршевска Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. Переклад с польскої. — Львів: Ї, 2004. — С. 26.

У травні 1913 року в Одесі фотограф і оператор Мирон Гросман засновує Т-во «Мирограф»[486] (назва фірми, мабуть, є поєднанням початкових букв його імені і прізвища).



М. О. Гроссманъ.
Влад. фирмы „Мірографъ".

Наприкінці XIX століття Гросман був власником «Першої в Росії фабрики сухих платівок». 11 березня 1902 року він подає прохання про дозвіл на відкриття фотографії на розі Дерибасівської і Єкатерининської. У зв'язку із цим поліцейський пристав відправляє одеському градоначальникові характеристику М. Гросмана:

«Одеський міщанин Мирон Йосипович Гросман, 34-х років зроду, віросповідання іудейського, моральних якостей і поведінки добрих, живе в Одесі від народження, займається фотографічним мистецтвом, живе на засоби, що добуваються професією, і майновий стан, і засоби його полягають у фотографічному приладді»[487].

Прохання задовольнили, і 17 травня 1902 року Гросман відкрив свою першу фотографію. Через чотири роки їх вже було сім. Із кінематографом Гросман познайомився в Парижі, у павільйоні кінофірми «Гомон», що випускала кінопроекційні апарати. Повернувшись до Одеси, він 11 травня 1906 року подає чергове прохання одеському градоначальникові:

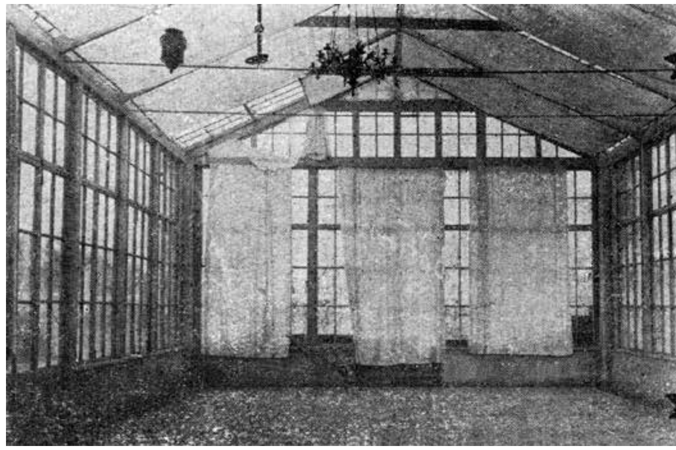
«На додаток до поданого прохання про дозвіл мені робити фотографічні знімки маю честь покірно просити дозволити мені такі роботи і для синематографа у будинку № 24 по Херсонській вулиці»[488].

У 1913 році Гросман на території дачної ділянки, що належала його братові, будує скляний павільйон (36х12 м) і лабораторію з обробки плівки[489]. Вочевидь, це був перший спеціально побудований кінопавильйон в Україні.



Матеріал для першого фільму — кримінальний роман В. Атонова «Одеські катакомби» Гросман вибрав із розрахунку на сенса-

486. Кинежурнал. — 1913. — № 10.
487. ДАОО. — Ф. 13. — Оп. 1. — Спр. 39. Цит. за: Малиновский А. В. Кино в Одессе. — Одесса.: АстроПринт, 2000. — С. 53.
488. ДАОО. — Ф. 13. — Оп. 1. — Спр. 122. — Арк. 58. Цит. за: Малиновский А. В. Вказ. пр. — С. 53.
489. Островский Г. Л. Одесса, море, кино. — Одесса: Маяк, 1989. — С. 14.



Знімальний павільйон «Мирограф»

ційний прийом у масового глядача. Фільм (реж.: Д. Марченка, М. Медведєв), що вийшов під однойменною назвою, відкривав таємниці, пов'язані зі знаменитими одеськими контрабандистами, — Маразлі, Маврокордато та інших. У тому ж році вийшли комедії «Метикуватий апаш» (реж. М. Гросман), «Мешканець з патефоном» (реж. Д. Марченка, побутова комедія «одеських двориків») і екранізація роману А. Шомера «В морі й на острові Елліс».

За жанром картина була драмою з промовистою назвою — «Трагедія єврейської курсистки» (реж. М. Гросман). Фільм ґрунтувався на вільній інтерпретації справжніх фактів. Героїня — дівчинасирота Адель Вайзекінд пройшла типовий для багатьох одноплемінників шлях — поступила у великому місті на курси, проте через переслідування поліції була вимушена зареєструватися як повія. Відповідно до законів мелодрами наречений дівчини прийшов їй на допомогу, але було вже запізно.

Компанія «Мирограф» спочатку обрала космополітичну політику, орієнтуючись на актуальні теми, апробовані в європейському, а точніше, у французькому і російському кінематографі.



Емблема кіностудії «Світлотінь»

У 1913 році Київ стає кінематографічною столицею України. Театральний антрепренер Семен Писарев відкриває на Сирці кіностудію «Світлотінь». Перша ж картина нової студії голосно заявила про себе сенсаційністю теми.

За основу фільму «Таємниці Києва, або Справа Бейліса» (реж. Й. Сойфер) було покладено скандальний, сфабрикований у Києві у 1913 році процес проти єврея Менделя Бейліса, звинуваченого владою в ритуальному вбивстві хлопчика. Процес набув великого міжнародного резонансу, і Бейліса було виправдано. Фільм негайно заборонила цензура, і його демонстрація супроводжувалася жорсткими заходами царської поліції відносно власників кінотеатрів. Приміром, в Умані Київської губернії оштрафували власника кінотеатру «Експрес», де фільм заборонили після першого ж показу.

За демонстрацію фільму «Таємниці Києва, або Справа Бейліса» харківський віце-губернатор видав розпорядження щодо закриття кінотеатру «Модерн»[490].

Проте, за повідомленням історика кіно Рашита Янгірова, фільм демонструвався у «російській» Польщі та в інших куточках «смуги осілості». Невдовзі його негатив було продано до Німеччини, а звідти — в США, де він з успіхом йшов на екранах, зовсім позбувшись будь-яких слідів свого походження[491].

Наприкінці лютого — початку березня 1914 року в Кракові у кінотеатрі готелю «Уніон» фільм «Таємниці Києва, або Справа Бейліса» подивився В. І. Ленін. Стосовно фільму він писав із Кракова 16 березня 1914 року своїй сестрі М. І. Ульяновій у Вологду:

«…Дивилися ми тут в синема «справу Бейліса» (перетворили на мелодраму)»[492]. Розчарування Леніна пояснювалося тим, що замість документально точного зображення “справи”, що розкривала закулісну механіку внутрішньої політики царської Росії, глядачеві показували інсценування судового процесу щодо ритуального вбивства.

З кіностудією «Світлотінь» пов'язана ще одна подія. У 1913 році, одна із найбільших у Росії, московська компанія Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» вирішила орендувати студійні приміщення і персонал для зйомки двох фільмів. Фільми знімалися під Києвом на Сирці і вийшли в прокат у грудні 1913 року.

Картина «Які гарні та свіжі були троянди» (сцен. і реж. Я. Протазанов) була спробою створення кінобіографії І. С. Тургенєва до 30-річчя з дня його смерті. Екранізація роману А. Вербицької «Ключі щастя» (реж.: В. Гардін, Я. Протазанов) стала одним із найдорожчих фільмів 1913 року (випуск фільму обійшовся більше 75 тис. карбованців)[493]. Про субсидування домовилися з одним із київських банків. Прибуток від прокату фільму склав 325 тисяч карбованців[494].

У створенні стрічок брали участь видатні діячі кіно Росії тих років — режисери Володимир Гардін і Яків Протазанов, актори Володимир Максимов і Володимир Шатерников. У зйомці картин також брав участь український художник Іван Кавалерідзе, що працював над фільмом «Відхід великого старця» (1912) в компанії Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт». Натурні зйомки проходили влітку під Києвом на Сирці, над ставками і в двоповерховій дачі, що належала швейцарові готелю «Континенталь». У серпні знімальна група переїхала у Венецію[495].

У 1913 році на львівській кіностудії «Muza» Сигізмунд Веселовський планував зняти фільм «Mazepa» / «Мазепа» (за сюжетом однойменного твору

490. Закриття кінотеатрів було справою буденною. Так курйозний випадок стався в Харкові. За розпорядженням харківського губернатора П. Н. Массальского від 9 січня 1916 був закритий кінотеатр Д. Харитонова «Ампір» за демонстрацію «картин порнографічного змісту». Див.: Южный край. — 1916. — № 13142. — 10 января. Однак через три дні губернатор скасував своє розпорядження, оскільки картина «Історія однієї дівчини» через яку був закритий кінотеатр, виявилася продукцією Військового кінематографічного комітету при Скобелевському комітеті, знаходиться «під Найвищим заступництвом, і цензурою дозволена до демонстрування в столичних та інших містах». Див.: Южный край. — 1916. — № 13145. — 12 января.
491. Янгиров Р. М. «Черта оседлости»: на экране и за экраном // ВЕК (Рига). — 1990. — № 1. — С. 37.
492. Преображенская О. Воспоминания // Кино и время. — Москва, 1964. — Вып. 4. — С. 164.
493. Гардин В. Р. Жизнь и труд артиста. — Москва: Искусство, 1960. — С. 119.
494. Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. — Киев: Мистецтво, 1988. — С. 48.
495. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. — Москва: Искусство, 1973. — С. 16, 211.

Ю. Словацького), проте фільм так і не вийшов. Результатом діяльності компанії «Muza» став фільм на основі комедії К. Макушинського «Милий лиходій» / «Najmilszy ze zlodziei», знятий у Кракові (сцен. і реж. С. Веселовський). У фільмі грали актори львівських і краківських театрів.



І. Кавалерідзе та Ч. Сабінський в майстерні скульптора, 1913 р.

Брати Крогульскі у 1913 році починають видавати у Львові спеціалізований журнал «Scena i Ekran»[496], відкривають нову фірму «Leopolia» і запрошують головним режисером деякого Р. Орланда, що практикувався декілька місяців на одній із берлінських кіностудій, а також оператора з Відня. Під їх керівництвом на кіностудії починається робота над фільмом «Bitwa pod Racławicami» / «Битва під Рацлавицями».

Фільм було поставлено до 120-річчя повстання, і він був екранізацією одноіменного твору Владислава Анчиця. Картина розповідала про польське повстання у населеному пункті Рацлавиці, де 24 березня 1794 року сталася битва між польською повстанською армією і російським загоном. У фільмі знімалися актори львівського Нового театру на чолі з його директором. У головній ролі виступив Р. Орланд. У фільмі, за повідомленнями у пресі, брали участь 2000 статистів, кавалерія, артилерія, а в сцені захоплення артилерійської батареї брали участь 500 селян[497]. Декорації для фільму обчислювалися сотнями метрів. Прем’єра картини відбулася 3 січня 1914 року у львівському кінотеатрі «Kopernik»[498].

Фільм став набагато популярнішим за однойменну театральну постановку і однією із найграндіозніших картин у польській продукції. У самій Галичині фільм демонструвався в 80 кінотеатрах, а якщо вірити продюсерам, то в 1913 році його продали в США і Канаду[499].

На початок Першої світової війни створюються сприятливі умови для розширення кіновиробництва. Разом із кінофірмами в Москві й Петрограді активізуються київські і одеські кіностудії. З 1915 року майже повністю припиняється випуск фільмів української тематики і картини, створені в Україні, зливаються із загальним потоком кінопродукції Російської імперії.

496. Życie filmowe Lwowa w dwudziestoleciu międzywojennym dobrochna dabertuam (Poznań, 2001–04–12). — http://www.ukraine-poland.com/kultura/kultura.php?id=24
497. Бучко Р. Перше століття кінематографа у Львові // Галицька брама. — 1996. — № 24. — С. 2
498. Ґершевска Б. Вказ. пр. — С. 26–27.
499. Hendrykowska M. Śladami tamtych cieni. Film w kyltyrze polskiej przełomu stuleci 1895–1914. — Poznań, 1993. – S. 205.

1.8 Ігровий кінематограф в роки Першої світової війни

У перші роки війни в Російській імперії деякі галузі промисловості отримали новий стимул для зростання. Передусім, це відносилося до військової промисловості і інших галузей господарства, що обслуговували потреби армії. Серед успішних було і кіновиробництво.

У довоєнні роки вітчизняні фільми займали незначну частку в репертуарі російських кінотеатрів. Навіть у 1913 році більше 90% усіх фільмів, що демонструвалися в Росії, були іноземного виробництва.

За твердженням С. Гінзбурга, іноземні фільми ввозилися і продавалися в Росії безмитно. Зазвичай, копія імпортованого фільму коштувала лише на декілька копійок за метр дорожче, ніж сира позитивна плівка. Російські ж фільми, які випускалися обмеженим накладом, що, зазвичай, не перевищував 10–12 копій, за ціною не могли конкурувати з іноземними, оскільки в ціну копій входила не лише вартість плівки і її обробки, але і вартість постановки і прибуток кіновиробника. Якщо в таких умовах випуск російських фільмів і розвивався, то це пояснюється тим, що вони робили хороші збори, і їх хотів дивитися глядач[500]. Також зазначимо, що фільми, вироблені у той час в Росії, через низьку якість майже не експортувалися.

Війна докорінно змінила стан справ на кінематографічному ринку і призвела до різкого скорочення імпорту іноземних картин. Різке скорочення ввезення фільмів було пов’язане із транспортними труднощами. Крім того, найбільші французькі, італійські і англійські кінофірми через військові дії різко скоротили виробництво. Нарешті, порушилися зв’язки із кінопромисловістю Німеччини, що займала перед війною одне з провідних місць на російському кіноринку (хоча, зазначимо, що, незважаючи на заборону, деякі київські кінотеатри демонстрували німецьку військову хроніку)[501]. Через війну доля фільмів іноземного виробництва в 1915 році знизилися на 40 %, а до 1916 року склала 20 %[502].

Різке скорочення імпорту фільмів поставило під загрозу діяльність російської кіномережі, що потребувала двох змін програми в тиждень. Ціни на фільми і прокатні ставки негайно підвищилися.

Крім того, до початку Першої світової війни іноземні фірми поступово припиняють кіновиробництво в Російській імперії і займаються виключно прокатом. У ситуації, що склалася, навіть відверто слабкі фільми робили збори. Попит на російські картини став практично необмеженим. Так виникли надзвичайно сприятливі умови для розширення випуску фільмів у Росії.

Наведемо деякі статистичні дані про російське кіновиробництво в 1913–1916 роках. У 1913 році було знято 142 фільми, в 1914 — 240, в 1915 — 376, в 1916 — 545. У театральний сезон 1914/15 року загальний метраж виробленої в Росії кінопродукції, складав 482 000 метрів. Працювали 42 прокатні контори, загальний

500. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. — Москва: Искусство, 1963. — С. 155–156.
501. Раннее утро. — 1915. — 1 июля.
502. Гинзбург С. С. Вказ. пр. — С. 158.

оборот яких складав не менше 18 000 000 карбованців[503]. У жовтні 1915 року журнал «Проектор» повідомляв, що в Москві налічується понад 10 виробничих компаній і 90 кінотеатрів, де зайняті разом із прокатними конторами і лабораторіями близько 3000 осіб. Всього ж в Росії, за повідомленням журналу, налічується близько 3000 кінотеатрів, а річний обіг кінопромисловості складає приблизно 120 000 000 карбованців[504]. За даними Е. Лемберга, в 1916 році в російський прокат і виробництво було вкладено 4 мільйони карбованців. Обороти кінематографу досягли 142 000 000 карбованців[505]. Цей показник підтверджує історик кіно і кінокритик М. Ієзуїтов[506].

За повідомленням московського журналу «Кіно» (1923, № 1/5), у 1916 році випуском фільмів у Росії займалися 22 великих фірми, що зняли близько 600 000 метрів негативів. Поширювали фільми 42 прокатні контори. Фільмофонд визначався переконливою цифрою — 100 000 000 метрів позитиву, а число кіноапаратів наближалося до 5000 комплектів[507]. Лише у Петрограді в 1916 році налічувалися 174 кінотеатри і 24 кінопрокатні й кіновиробничі фірми[508].

У 1916 році у зв'язку з обмеженням імпорту неекспонованої плівки підвищується ціна на її продаж із 21,5 коп. за метр до 30 коп., підвищується і ціна на продаж фільмів[509]. У статті «Про ціни на російські картини», опублікованій в журналі «Проектор», повідомлялося про наступні зміни:

«До війни російські картини продавалися по 65–75 коп., закордонні — 45–50 коп. за метр. Нині ціна на російські стрічки така: 90–1 карб. 10 коп. — 1 карб. 20 коп. за метр. Ціна на закордонні картини 70–75 коп. за метр»[510]. Змінюється і податкова ставка на продані кіноквитки — 5 копійок з квитків не більше 50 копійок, 10 — з квитків від 50 коп. до 1 карбованця, 2 карбованці — з квитків ціною 10 карбованців і вище[511].

Проте інтенсивному зростанню російського кіновиробництва сприяло не лише скорочення імпорту фільмів. Важливими чинниками зростання кіновиробництва були заборона російським урядом продажу горілки, збільшення міського населення (за рахунок розквартированих в містах військових частин, збільшення числа робітників на військових заводах) і безперервно зростаючий інтерес до кінематографу як найбільш доступного видовища, здатного відвернути від важких переживань, пов'язаних із війною.

У редакційній статті журналу «Сине-фоно» автор відзначав:

«З припиненням продажу міцних напоїв, яке, доречно сказати, радісно зустріло усе населення Росії, відразу збільшився добробут останнього… Цей момент і стає поворотним пунктом для добробуту кінематографічних театрів.

503. Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. — Москва: Ж. Чибрарио де Годен, 1916. — С. 161.
504. Проектор. — 1915. — № 1. — С. 323.
505. Лемберг Э. Кинопромышленность СССР. — Л.: Теакинопечать, 1930. — С. 9–11.
506. Иезуитов Н. М. Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства. — М., 1958. — Вып. 10. — С. 265.
507. Кино. — 1923. — № 1/5. — С. 19.
508. Весь Петроград. Адресно-справочная книга. — Петроград, 1916. — С. 1236–1237.
509. Проектор. — 1916. — № 6. — С. 14–15.
510. О ценах на русские картины // Проектор. — 1916. — № 13–14. — С. 3.
511. Проектор. — 1916. — № 15. — С. 11.

Кінематограф почав поповнюватися новою для нього публікою… Ця нова публіка і дала можливість театровласникові легко перенести… подорожчання цін…»[512].

Критик Ганна Лі у статті «Кіно-авторам і режисерам» звертала увагу на «всеїдність» публіки, що спостерігалася у зв'язку з початком війни і нестабільністю політичної ситуації:

«…Кіно — частіше виводить людину зі світу сірої буденності і занурює її в царство марень і забуття, де, обвіяний новелами снів, він долучається до краси. <…> І голодні, змучені, озлоблені ми жадібно кидаємося на те перше, що попалося, що може вгамувати наш голод, відвернути увагу від оргії безрозсудних днів, і ми годуємося лубками бульварних драм — хліба і видовищ!»[513].

Такої ж думки дотримувався С. Гінзбург. У фундаментальній праці «Кінематографія дореволюційної Росії» історик кіно відзначав:

«Чим важче ставало життя, чим більше нещасть і поневірянь приносила людям війна, тим більше глядачів йшло до ілюзіонів, щоб на годину або дві забутися, споглядаючи вигадані страждання вигаданих героїв, що живуть у штучному світі, не знають ні війни, ні турботи про хліб насущний»[514].

Досить цікаво розглянути соціальний склад кіноглядачів і орієнтацію кінорепертуару. У дореволюційній Росії більшість населення складали селяни, а меншу частину — робочі, дрібні службовці і буржуазія. Робітники задовольнялися дуже рідкими відвідуваннями другоекранних кінотеатрів. Основними глядачами найдемократичнішого з мистецтв були представники середнього класу.

Підвищена цікавість до кінематографу і різке скорочення імпорту фільмів стали потужним поштовхом до будівництва в Росії великих кінофабрик у 1914–1915 роках. Якщо до війни постановка картин велася у звичайних фотографічних ательє чи навіть просто неба, то тепер інтенсивно споруджуються і облаштовуються спеціальні павільйони для зйомок. У Москві Єрмольєв будує ательє біля Брянського вокзалу, Харитонов — на Лісовій вулиці, Талдикін — у Донського монастиря. У цей час А/Т «О. Ханжонков і К°» збільшує свій основний капітал з 500 000 до 1 250 000 карбованців[515] і відкриває на Житній вулиці Москви найбільше в Росії кіноательє.

У 1914–1916 роках в російському кінематографі плідно працюють режисери: Яків Протазанов, Володимир Гардін, Євген Бауер, Петро Чардинін, Владислав Старевич і інші; актори: Іван Мозжухін, Володимир Максимов, Вітольд Полонський, Віра Холодна, Віра Юренева. На той часу кінематографі починають працювати актори МХТ, дебютують актори і режисери, що проявили себе в 1920-і роки: В'ячеслав Туржанський, Володимир Гайдаров, Володимир Стрижевський, Микола Римський, Микола Маліков, Наталія Лисенко, Наталія Кованько, Олександр Волков.

У період Першої світової війни на екранах кінотеатрів демонструється величезна кількість мало примітних фільмів. Проте бувають і якісні кінопостановки, здебільшого, екранізації класики. Приміром, у 1915 році одночасно компаніями

512. Сине-фоно. — 1915. — № 6/7. — С. 41–43.
513. Ли А. Кино-авторам и режиссерам // Театральный журнал. — 1918. — № 5. — 3 декабря. — С. 13.
514. Гинзбург С. С. Вказ. пр. — С. 158.
515. Лебедев Н. Русская кинематография кануна Октябрьской социалистической революции // Искусство кино. — 1940. — № 3. — С. 50.

А/Т «О. Ханжонков і К°», Т/Д «О. Талдикін» і Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» було екранізовано роман Л. М. Толстого «Війна і мир». Також у цей час пройшли «Дворянське гніздо» і «Анна Кареніна» (1914, «Російська золота серія»); «Яма» (1915, «Російське кінематографічне тво»); «Катюша Маслова» і «Песнь торжествующей любви» (1915, А/Т «О. Ханжонков і К°»); «Пікова дама» (1916, Т/Д «Й. Єрмольєв»); «Смерть богів» (1916, «Кінотворчість»).

Великим успіхом користувалися і фільми, поставлені за спеціально написаними сценаріями: «Антихрист» (1915, «Люцифер»); «Отцвели уж давно хризантемы в саду» (1915, Т/Д «Й. Єрмольєв»); «Столична отрута» і «Чаша забороненої любові» (1916, Т/Д «Д. І. Харитонов»); «Ямщик, не гони лошадей» (1916, А/Т «О. Ханжонков і К°»).

Велику популярність здобув авантюрнопригодницький серіал «Сонька золота ручка» (1914–1917, А/Т «О. Дранков»). Вельми популярними були і комедійні серіали з персонажами Антошей і Лисим, зняті у 1915 році фірмою «Люцифер» і в 1916 студією О. Дранкова[516].

У 1914–1915 роках спостерігається значний підйом кіновиробництва і в Україні. У ці роки випускається рекордна після 1911 року кількість картин — 22 фільми в 1914 році і 19 — в 1915. Випущена кінопродукція вирізнялася тематичною і жанровою різноманітністю.

У 1914 році ще випускаються картини української тематики в Катеринославі — «Грицько Голопупенко», Харкові — «Травнева ніч, або Утоплениця» (за М. В. Гоголем режисер Т. Піддубний) і Києві — «Переплуталися» (реж. О. Гамалій). Зазначені фільми, ймовірно, знімалися перед війною.

Наслідком воєнного часу стає реквізиція майна і висилка у віддалені губернії Росії підданих Німеччини і Австрії. У 1914 році на бланку видатного київського театровласника австрійського підданого Шанцера значилося:

«Антон Олександрович Шанцер. Київ. Миколаївська вул. № 11. Першокласний магазин дамських нарядів. Синематографічні театри. Прокатна контора синематографічних стрічок. Виробництво синематографічних знімків і спеціальна лабораторія для виготовлення фільм. Власні будинки: Миколаївська вул. № 11, Інститутська вул. № 22, Хрещатик № 42».

Наприкінці липня 1914 року, з початком Першої світової війни, Шанцер подав клопотання про отримання російського підданства. Він зобов'язався з 28 липня і до кінця війни перераховувати 5% валового доходу від кінотеатрів на користь Червоного Хреста або інші потреби для сімей запасників. За період з 28 липня по 3 серпня 1914 року його внесок склав 183 крб. 95 коп.[517]. За свідченням С. Гінзбурга, який, у свою чергу, посилався на свідчення Г. Болтянського, у 1914 році А. Шанцера було звинувачено у шпигунстві і відправці за кордон зйомок військових об'єктів Київського військового округу. Його майно було секвестрова-

516. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — С. 35–122.
517. Див.: Ковалинский В. Кинотеатр Шанцера и другие // Киевская старина. — 2012. — 19 декабря. — Режим доступу: http://www.weekend.com.ua/spectemy/kievskaja-starina/kinoteatr-shantsera-i-drugie_arhiv_art.htm



Кадр із фільму «Майська ніч», 1914 р.

не, а самого Шанцера було інтерновано[518]. Проте в 1917 році конфісковане майно було повернуто Шанцеру, і він зміг повернутися до Києва[519]. Про діяльність Шанцера згадувалося і в київській пресі в січні 1919 року[520]. Подальша його доля не відома.

Внаслідок підбурювання чорносотенних організацій влаштовуються єврейські погроми. Своєрідною відповіддю стала активізація постановки фільмів на єврейські теми. У Одесі компанія «Мізрах», що фінансувалася міжнародними єврейськими організаціями, заявила, що показуватиме сучасність і історію євреїв, сюжети з Біблії і єврейську літературну класику. Компанія випускає пропагандистські фільми «Війна і євреї» і «Життя євреїв в Америці». Останній агітував проти виїзду євреїв в Америку і розповідав про тяжкий шлях за океан сотень тисяч єврейських сімей і їх життя в еміграції. Фільм знімався в Америці за участі акторів нью-йоркських театрів[521]. Фірма «Мізрах» почала свою діяльність у 1913 році. До її завдань відносилися зйомки фільмів, що пропагували виїзд євреїв на «землю обітовану». У 1913 році компанія випустила найбільший в Росії документальний фільм «Життя євреїв в Палестині». Для зйомки фільму була організована експедиція, що фінансувалася товариством «Мізрах» і А/Т «Гомон». У 1914 році вийшов документальний фільм «Життя євреїв у Румунії».

Картина «Життя євреїв у Палестині» демонструвалася на XI Всесвітньому сіоністському конгресі у Відні і отримала загальне схвалення. На початку третьої декади вересня відбувся її закритий перегляд у московському кінотеатрі «Континенталь». У Києві і Мінську покази картини заборонили[522].

Фільми на єврейські теми також активно знімаються кіностудією С. Писарєва «Світлотінь» у Києві. У 1915 році Йосип Сойфер поставив фільми «Вихрест», «Помста жидівки» і «Страчений життям» (про життя єврейської молоді і про «боротьбу із старими забобонами в гонитві за новими ідеалами»).

518. Гинзбург С. С. Рождение русского документального кино // Вопросы киноискусства. — М., 1960. — Вып. 4. — С. 241–242.
519. Южная газета. — 1917. — 5 августа.
520. Последние новости (вечерний выпуск). — 1919. — 29(16) января.
521. Синефоно. — 1914. — № 14; 1915. — № 8.
522. Кинежурнал. — 1913. — № 14, 18, 20.

У Одесі кінофабрика «Мирограф» М. Гросмана випустила комедію «Граф Зікандр» і пропагандистський фільм про німецькі звірства «Ганьба XX століття».

Інша кінопродукція в Україні була виключно пропагандистською. У 1915 році в Харкові було знято «кінорозмовляючі картини»: «Герой з народу», «Від'їзд на фронт, або Любов денщика», «За віру, за царя і Вітчизну» (реж. О. Олексієнко), «Пісня смерті» (реж. Д. Байда-Суховій), «Спіть орли бойові, або Війна і життя» (реж. Д. Байда-Суховій).




Всѣмъ необходимо прочесть!

Т-во „МИЗРАХЪ", извѣстило насъ, что картина

„Жизнь евреевъ въ Палестинѣ"

снимается съ Одессы навсегда въ Будапештъ и больше обратно въ Одессу не прибудетъ.

Дирекція „ШАНТЕКЛЕРЪ" не останавливаясь ни передъ какими затратами, идетъ навстрѣчу своимъ почтеннымъ посѣтителямъ и рѣшила поставить въ нашемъ театрѣ эту картину только на 5 дней съ 8-го по 12-ое Ноября с. г.

Надѣемся, что каждый посѣтитель оцѣнитъ нашу энергію и посѣтитъ въ эти дни только нашъ театръ.

Убѣдительно просимъ публику не вѣрить другимъ иллюзіонамъ, которыя обѣщаютъ, что картина эта пойдетъ у нихъ.

Просимъ помнить, что картина эта снимается навсегда изъ Одессы.

ЧИСЛО БИЛЕТОВЪ ОГРАНИЧЕНО.

Билеты будутъ продаваться съ 1-го Ноября.

Сезонные и почетные билеты недѣйствительны

Ввиду того что сеансъ продолжится болѣе 2-хъ часовъ, для удобства публики, дирекція рѣшила дать только 3 сеанса въ вечеръ, а въ Субботу и Воскресенье 4 сеанса. Въ будніе дни начало въ 6, 8 и 10 ч. а въ Субботу и Воскресенье въ 4, 6, 8 и 10 ч.

Съ почтеніемъ Дирекція.

Тип. Х. Вулихмана Одесса Екатерининская 91.

У Києві побачили світ «кінодекламації» К. Селіванова «Два вороги на полі битви, або Серце російського солдата», «Прейскер у Калиші, або Страшне видіння» і Н. Наумова-Каліка «На подвиг ратний, за Русь святу».

Підвищена цікавість до такої продукції пояснюється ще досить високим патріотичним духом населення Росії, що різко впав лише до 1916 року.

У 1915 році головне місце в кіновиробництві займають, як і раніше, агітки ура-патріотизму, хоча змінюється їх інтонація. Більшість фільмів присвячувалися подвигам російських солдатів на полі бою.

У Одесі виходить агітка «Героїчний подвиг офіцерадобровольця», в Києві — «Героїчний подвиг розвідника Хаїма Шейдельмана», «Як помирають герої», «Серце російського солдата».



Кадр із фільму «Життя євреїв у Палестині», 1913 р.

У Катеринославі на кіностудії Ф. Щетиніна режисер Олександр Варягін і оператор Данило Сахненко зняли фільми «Героїчний подвиг сестри милосердя Римми Іванової», «Героїчний подвиг телефоніста Григорія Манухи», «На полі битви» і квінтесенцію жанру — найбільшу картину «На славу російської зброї» (1450 м).

Три фільми представляли українську тематику. У Києві вийшли «кінорозмовляючі картини» «Бувальщина» (реж. О. Суходольський) і «Сватання на Гончарівці» (реж. О. Гамалій). Картину «Богдан Хмельницький» (сцен. і реж. О. Варягін) випустила у Катеринославі кіностудія Ф. Щетиніна. Стрічка була екранізацією однойменної історичної п'єси М. П. Старицького. У зйомках фільму брали участь актори української трупи під керівництвом М. Кучеренка і Зоріної.

У Києві найбільша кіностудія «Світлотінь» випустила масштабні картини «За старих часів жили діди» (сцен. і реж. С. Писарєв): драма із поміщицького життя на сюжет п'єси І. В. Шпажинського «В старі роки», екранізацію роману Ф. М. Достоєвського «Принижені і ображені» (реж. Й. Сойфер) і картину «Рабині розкошу і моди» (реж. Й. Сойфер).

За основу фільму «Рабині розкошу і моди» бралося два джерела — роман Е. Золя «Дамське щастя» і матеріали скандального процесу над московською кравчихою. Картина розповідала про те, як «кравчиха відбирала зі своїх замовниць тих пані, які мали приємну зовнішність, були захоплені пристрастю до модних речей, і затягувала їх у павутину гріха».

Зйомки фільму проходили у павільйонах студії «Світлотінь» на Лук'янівці, в Купецькому саду, у дворі будинку Л. Б. Гінзбурга, в старому парку на Лук'янівці, на вулицях, на перегонах і інших місцях і закінчилися восени 1915 року[523].

Закритий перегляд фільму відбувся 29 листопада 1915 року. Репортер, що сховався за псевдонімом «Маркіз Поза», писав про нього:

523. Киевский театральный курьер. — 1915. — 29 сентября. — № 2319. — С. 6.

«Учора в одному із київських кінематографів відбувся закритий перегляд кінодрами "Жертва нарядів" за сценарієм популярного київського журналіста М. Брейтмана.

Сценарій знято київською кіностудією "Світлотінь" працею Й. А. Сойфера. "Родзинкою" фільми була участь відомої артистки А. В. Дар'ял, що уперше зіграла для екрану. Сценарій, треба визнати, був дуже цікавим як за задумом майстра психології Брейтмана, так і за захоплюючими моментами окремих картин; правда було і чимало дефектів: іноді (відчувається) зжужмленість дії, мала кількість пояснювальних написів, економія на метрах, що надає деяким епізодам зайву метушливість, перевантаженість у рухах масових сцен та ін. Але усе це не мало великого значення через велику кількість хороших моментів — необхідно тільки значно скоротити фільму, від чого усе тільки виграє.

Стосовно ж виконання, то гра такої великої артистки, як А. В. Дар'ял, залишає в тіні інших; багатство міміки артистки і пластичність її рухів абсолютно примушують забувати глядача про німоту екрану. Інші ролі дуже вдало розподілені між пп. Писарєвою, Сойфером, Аксьоновим, Калитіною, Монко та ін.

Дещо технічно добре задумано, але погано виконано, наприклад, альбом виконавців, дірочки для підглядання селадонів та ін., інше відмінне, наприклад, вид з вікна на від'їжджаючого візника, місце в старому парку, сигнал про прихід неприємних відвідувачів, балкон масажистки, чорний хід і ворота будинку побачень; не вдалася ремінісценція: вбивство купця. Загальне враження дуже хороше і можна від душі побажати п. Брейтману написати ряд сценаріїв такої ж якості»[524].

У 1914–1916 роках у Львові працювала компанія «Polonia» Норберта Гохмана і Станіслава Фріда. У зв'язку із відкриттям студії було запрошено із Франції інженера для створення технічної бази[525]. На студії велися роботи зі створення фільму «Lwowskiej kwiaciarki» / «Львівські квіткарки» (оператор Йозеф Мруз). Проте через події Першої світової війни фільм не було закінчено. Також не було закінчено фільм «Jak bawić się Lwow» / «Як бавиться Львів», про зйомки якого повідомлялося взимку 1914 року на сторінках львівського журналу «Kino»:

«Місцева фабрика фільмів знімає "вечірки і бали" для випуску фільму «Як бавиться Львів»»[526].

Чи знімала фільм компанія «Polonia», невідомо. Проте точно встановлено, що в 1916 році в компанії почалася робота над фільмом «Topiel» / «Безодня» (по однойменному роману С. Пшибишевського). Та виробництво довелося перенести в Москву, де львівські і московські творчі працівники (реж. В. Ленчевський; оператор Г. Лемберг; художник В. Раковський; актори: Є. Божевська, М. Мірська, В. Ленчевський) закінчили постановку. Прем'єра фільму відбулася 31 серпня 1917 року[527].

У 1916 році в Україні починається спад кіновиробництва. Головною причиною зменшення кількості випущених фільмів був гострий дефіцит сирої плівки, що виник у провінції. У 1914–1915 роках запас плівки швидко вичерпався.

524. Южная копейка. — 1915. — 30 ноября — № 1799.
525. Каленик О. Винахід Люм'єрів на Буковині // Кліп. — 1993. — № 1. — 1 січня. — С. 2.
526. Ґершевска Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. Переклад с польської. — Львів: Ї, 2004. — С. 27.
527. Вишневский В. Вказ. пр. — С. 85–86.

О. Ханжонков по своїх каналах отримував плівку з Італії, Й. Єрмольєв користувався плівкою фірми «Бр. Пате», що фінансувала його фірму. У 1916 році в Росію з Америки починає поставлятися кіноплівка «Кодак». За рішенням російського уряду усі наклади цієї плівки розподілилися між трьома найбільшими фірмами А/Т «О. Ханжонков і К°», Т/Д «Й. Єрмольєв» і Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт», які перепродавали її менш великим компаніям, зазвичай, за завищеними цінами.

Кінофабрики в Україні в 1916 році випустили 10 фільмів, як правило, «кінорозмовляючі картини» на військову тему, поставлені в Києві («Братовбивча війна», «У кривавому лютому бою») і Катеринославі («Помер бідолаха в лікарні військовій»). Ці картини, на відміну від ура-пропагандистських агіток 1914 року, віддзеркалювали пораженські настрої, які особливо яскраво проявилися у 1916 році через невдачі царської армії на полях битв Першої світової війни.

Кінофабрика С. Писарєва «Світлотінь» у Києві випустила дві картини. Мелодрама «Влада жінки» (реж. С. Писарєв) розповідала про нещасну любов хлопця, що згодом став знаменитим піаністом. Драма «Вбивство на заїжджому дворі» (реж. Й. Сойфер) була вільною екранізацією романа Еркмана-Шатріана «Таємниця вапняної печі». Головний герой картини хазяїн корчми Матис з метою заволодіти золотим годинником вбиває багатого постояльця — польського єврея, труп спалює у вапняній печі. Проте цей злочин не проходить дарма для Матиса — кошмари переслідують його до кінця життя.



Кадр із фільму «Помер бідолаха в лікарні військовій», 1916 р.

Ательє Робинкова і Когана в Катеринославі і московське товариство «Продалент» здійснили спільну постановку «Тринадцять чорних лебедів» (драма про вікову ворожнечу російської і єврейської сімей). Про зйомки фільму повідомлялося в московській «Театральній газеті»:

«У Катеринославі знаходиться нині кінорежисер і автор В. А. Гарлицький (Ізумрудов). Йому доручено одною із московських фірм зробити зйомки для екрану ним же написаних кіноп'єс “Тринадцять чорних лебедів” і “З безодні до сонця!”. У 1-й стрічці візьмуть участь артисти О. О. Варягін, Я. Д. Южний, С. Н. Ленський та ін. Роботи буде закінчено до 1-го серпня. Для зйомок вибрано найкрасивіші і наймальовничіші місця Катеринославської губернії, у тому числі історичний Потьомкінський парк, Дніпровські пороги. Картина “13 чорних лебедів” охоплює проміжок часу від епохи Катерини ІІ і до наших днів. Пишуться

відповідні декорації»[528]. Як курйоз у пресі повідомлялося, що, оскільки не вдалося ніде знайти чорних австралійських лебедів, довелося білих лебедів перефарбувати в чорний колір[529].

У 1914–1916 роках в Україні працюють кіностудії, що мають непогано обладнані павільйони. Відкриття кіностудій в Одесі («Мирограф» і «Мізрах»), Києві («Світлотінь»), Львові («Polonia») і Катеринославі (Товариство Ф. Щетиніна) стало важливим чинником, що вплинув на розвиток кінематографу в Україні. Саме в цей час відбувається якісний підйом технічного і художнього рівня кінопостановок.

До 1917 року в Україні різко зменшується випуск «кінорозмовляючих картин» і основне місце у кіновиробництві займають більш професійні ігрові фільми нових кіностудій.



Кадр із фільму
«13 чорних лебедів», 1916 р.

528. Театральная газета. — 1916. — 24 июля. — № 30. — С. 15.
529. Далекая Окраина. — 1916. — 15 июля.

РОЗДІЛ 2.
КІНЕМАТОГРАФ У ПЕРІОД РЕВОЛЮЦІЙ І ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІЙНИ (1917–1921)

2.1 Ігровий кінематограф у роки Лютневої і Жовтневої революцій

Інтенсивне зростання кіновиробництва в Росії, що досягло кульмінації в 1916 році, не припинялося і в перші місяці 1917 року. На цей час у Російській імперії, не рахуючи Польщу й Прибалтику, прокатних контор налічувалося більше сімдесяти. Розподілялися вони по країні нерівномірно, найбільшої купчастості досягали в Москві (18) і в Петрограді (15), інші були розкидані по провінційних містах[530]. На сторінках адресного довідника Москви за 1917 рік наводяться відомості про 30 кінопідприємств[531].

Виникнення потужних прокатних організацій, що впливали на увесь російський кіноринок, обумовлене інтенсивним розвитком під час війни кіновиробництва і кіномережі, що досягла наприкінці 1917 року рекордної цифри — 4 000 кінотеатрів[532].

Лютневу революцію із захватом зустріли власники кінотеатрів, кінофабрик і прокатних контор — у 1916 році в урядових кругах інтенсивно обговорювалася можливість передачі усіх кінематографічних підприємств в монопольне ведення держави. Такий собі В. Дементьєв запропонував перетворити кіно на державну монополію, мотивуючи тим, що російська кінематографія перебуває під впливом Німеччини. Свій проект Дементьєв пропонував прийняти як законодавчий акт. Проект було опубліковано у брошурі «Кінематограф як урядова релігія», що у 1915 році двічі видавалася[533].

Сприятливим чинником підтримки кінопідприємцями Лютневої революції стало скасування цензури, що дозволило випустити на екрани раніше заборонені фільми і приступити до постановки нових картин за тематикою, що при царському уряді знаходилася під повною забороною.

Після Лютневої революції на екрани вийшли десятки картин про царську охранку, провокаторів, Григорія Распутіна, революції 1905 року, про безправний стан євреїв у царській Росії й інші. Проте у більшості випадків подібні «сенсаційні» стрічки виготовлялися невеликими ательє і, зазвичай, не представляли художньої цінності. Великі ж кінофірми з хорошою репутацією продовжували екранізувати класику, випускати салонні мелодрами і містичні картини. Останні відбивали загальний настрій і душевний стан людей, пов'язаний із нестабільною

530. Братолюбов С. На заре советской кинематографии. — Л.: Искусство, 1976. — С. 31.
531. Вся Москва. Адресно-справочная книга. — Москва, 1917. — С. 238–242.
532. Братолюбов С. Вказ. пр. — С. 31.
533. Лихачев Б. С. Материалы к истории кино в России 1914–1916 // Из истории кино. Материалы и документы. — М., 1963. — Вып. 3. — С. 88–89.

ситуацією в країні. Не випадково в цей час максимальної популярності набули всілякі провісники, ворожки, чаклуни і цілителі.

У 1917 році найбільш примітними стали картини «Андрій Кожухов», «Сатана тріумфуючий» (Т/Д «Й. Єрмольєв»), «Діти сатани» (А/Т «Нептун»), «Прокурор» (А/Т «О. Ханжонков і К°»), «Біля каміна» (Т/Д «Д. І. Харитонов») та ін.[534]. Між Лютим і Жовтнем у Росії, яку роздирали протиріччя, вирує політичне життя. Загострюється політична і економічна криза. Така ситуація не обійшла і кінематограф. Через паливну кризу і нестачу електроенергії ряд кінотеатрів вимушений був закритися. Окрім цього, виник гострий дефіцит чистої плівки.

Кінооператор О. Г. Лемберг згадував, що, коли в 1917 році в Петрограді він працював на кіностудії «Кіноальфа» А. Ломашкіна, власник посилав його в Москву, де ще можна було придбати чисту плівку[535].

Проте до кінця 1917 року плівковий голод дещо послаб, оскільки спеціальній кінематографічній комісії вдалося добитися від уряду дозволу на ввезення з-за кордону 7 000 пудів плівки[536].

Також зазначимо, що ще в серпні 1916 року на зборах «кінематографічних фабрикантів» було «вирішено обґрунтувати клопотання перед Урядом цифровими даними. <…> На підприємствах російської кінематографічної промисловості (театрах, фабриках і конторах) зайнято близько 90–100 тисяч осіб. Щоденна відвідуваність усіх 4 000 кінотеатрів досягає 200 000 осіб. Військового податку електротеатри сплачують близько 30 000 карбованців у день. <…> Ті 11 мільйонів метрів кіноплівки, які необхідно отримати для усього російського виробництва картин на увесь сезон 1916–1917 рр., складають всього 5000 пудів вантажу, який і мусимо просити Уряд дозволити ввезти через Архангельський порт»[537]. Отриманий незабаром дозвіл на ввезення необхідної кількості кіноплівки[538] дозволив не припиняти заплановане кіновиробництво. За даними фільмографічних описів В. Вишневського, в Росії у 1917 році було вироблено 338 картин[539].

Хвиля страйків робітників, що прокотилася на кінофабриках О. Ханжонкова, Й. Єрмольєва, Д. Харитонова і кіномеханіків десятків кінотеатрів, негативно відбилася на раніше стабільній роботі кіномережі. Проте розвиток революційних подій, нестабільна політична і економічна ситуація в країні, загострення конфліктів із робітниками змусили підприємницькі союзи забути внутрішні розбрати і об’єднати сили для відстоювання своїх інтересів.

У результаті виникла нова організація підприємницьких союзів — Всеросійське Об’єднання кіновидавничих товариств (ОКО). Організація незабаром перетворилася на певну громадську силу, що представляла російську кіне-

534. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — С. 123– 142.
535. Лемберг Г. А. Из воспоминаний старого оператора // Из истории кино. — Москва: АН СССР, 1959. — Вып. 2. — С. 123.
536. Росоловская В. Русская кинематография в 1917 г.: Материалы к истории. — Москва–Ленинград: Искусство, 1937. — С. 43.
537. Проектор. — 1916. — № 17. — С. 14–15.
538. Проектор. — 1916. — № 18. — С. 14.
539. Вишневский Вен. Указ. пр. — С. 123–142; Вишневский В. Каталог фильмов частного производства 1917–1921 // Советские художественные фильмы. — Москва: Искусство, 1961. — Т. 3. — С. 248–306.

матографію в офіційних органах країни і за кордоном. Очолив ОКО видатний кінопідприємець П. Антік[540].

Незабаром після засновницьких зборів, що проходили в Москві на початку березня 1917 року, відбулися збори в Києві і Харкові. 30 березня Комітет союзу діячів кіно утворився в Києві. Його головою було обрано київського кінопідприємця В. Іванова[541]. До складу союзу увійшли С. Френкель, Я. Яковенко, Н. Длугач, Р. Глухов, Г. Могилевський, І. Белецький, А. Розенталь і інші[542]. Проте розбіжності між окремими кінопрацівниками призводять до розколу Комітету, внаслідок чого виникають два самостійні угруповання: союз прокатників, контрольований кінопідприємцями, і союз кінопрацівників, який симпатизував Раді робітників і солдатських депутатів.

11–14 травня 1917 року в Харкові відбувся з’їзд представників прокатних контор південного району. З’їзд, зокрема, ухвалив:

«В цілях об’єднання прокатних контор на ґрунті створення нормальних умов розвитку культурної і художньої кінематографії, а також захисту професійних інтересів — організувати Союз Південноросійських прокатних контор». Членами президії було обрано Я. Н. Мазо, П. І. Могилянський, Б. М. Маршалкович, І. А. Спектор, кандидатами — І. М. Комяков, М. Л. Зельвянський, А. В. Розенталь, А. Полонський. Правління Союзу вирішено було розмістити в Харкові, а також обрати в правління Мазо (голова) і Комякова (скарбник)[543].

Пізніше в Росії було створено союз творчих працівників, що об’єднав акторів, режисерів, художників, сценаристів і операторів. Надалі виникли союз кіномеханіків, союзи робочих і службовців кінофабрик.

Коли почалося об’єднання кінопрацівників по професіях, організації союзу кіномеханіків, товариства театровласників тощо відразу ж виникли в Києві, Харкові, Одесі і Катеринославі.

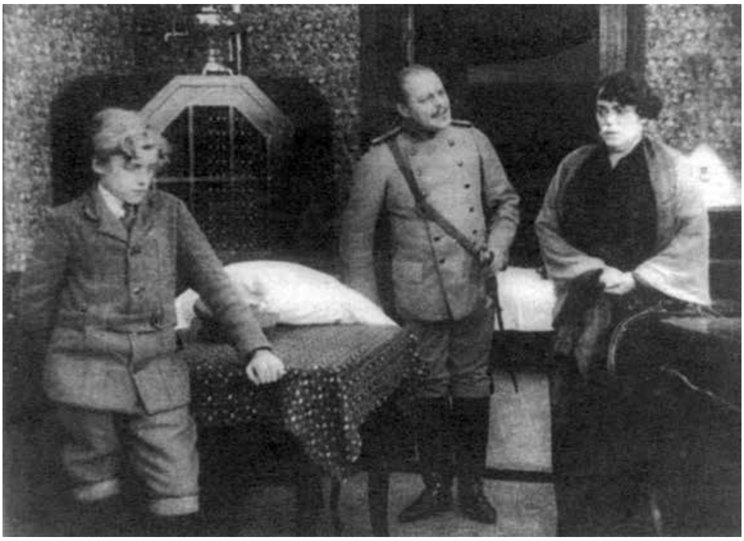
В Україні після спаду кіновиробництва в 1916 році почався підйом, який припав на 1917–1918 роки — 19 фільмів у 1917 році і 25 — у 1918.

Проте кіностудії в Україні не створили жодного фільму на українську тему. У 1917 році публіка також не побачила екранізацій творів українських письменників. Єдиним фільмом, а точніше кінодекламацією, який із натяжкою можна віднести до українських, був «Йди, жінка, у солдати» (Харків). Стрічка декламувалася українською мовою, була військовою агіткою.

Основний репертуар українських кіностудій складали фільми революційної і єврейської тематики, екранізації європейської літератури і скандальних судових процесів, а також драми, поставлені по оригінальних сценаріях.

Київська студія «Світлотінь» у кінці березня 1917 року випустила скандальну картину «Віра Чибиряк». Ця «сенсаційна драма», як називали її газети, відтворювала історію вбивства А. Ющинського в Києві і процес над М. Бейлісом. Сценарій написав письменник М. БрешкоБрешковський за даними, отриманими від колиш-

540. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. — Москва: Искусство, 1963. — С. 326.
541. Гинзбург С. С. Вказ. пр. — С. 354; Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино. — Киев: Мистецтво, 1974. — С. 44.
542. Капельгородська Н., Глущенко Є. Начерки далекої кіноісторії. — Київ: АВДІ, 2005. — С. 118.
543. Проектор. — 1917. — № 11/12. — С. 3–4.



Кадр із фільму «Віра Чибиряк», 1917 р.

нього начальника розшукової поліції Красовського, що провадив розслідування вбивства. Зйомка картини проводилася в Києві на місці події. У кінці квітня картина «Віра Чибиряк» на вимогу профспілкових організацій була знята з демонстрації в Москві[544].

У серпні в київській пресі з'явилося повідомлення про відкриття кіностудії «Аргус» В. І. Іванова:

«У Києві виникла нова кінематографічна студія «Аргус». Днями почне зйомку нової картини за участю французької артистки Колед-Доре»[545].

У кінці грудня 1917 року товариство «Аргус» В. І. Іванова випускає перший фільм — драму «Жадання життя і любові». Для його постановки запросили з Москви режисера Михайла БончТомашевського. Надалі Бонч-Томашевський разом із Олександром Вознесенським продовжував працювати в цій компанії, що злилася у вересні 1918 року з новоутвореним «Художнім екраном». Головою правління став Ю. Л. Давидов, а членами правління — Дзержановський і Іванов. Художню програму нового підприємства В. Іванов сформулював так:

«…прославляння сильної людської волі і людської творчості як головних двигунів майбутнього життя»[546].



М. Бонч-Томашевський

У 1917 році відбувся дебют київського товариства «Російська кіноспра-

544. Речь. — 1917. — 26 мая; Рампа и жизнь. — 1917. — № 16. — С. 14.
545. Последние новости (вечерний выпуск). — 1917. — 11 августа. У газеті помилка. Правильно — Полетт Доре.
546. Последние новости. — 1918. — 25 сентября. — С. 3; Зритель. — 1918. — № 24. — 3 октября.

ва». Перший фільм компанії — «Таємниця високої пані» («Юність Вирубової») на екрани не вийшов. Закінчення зйомок співпало з інцидентом, коли монархічні елементи розгромили в Києві кінотеатр, де демонструвався фільм «Григорій Распутін», і перелякані власники кінотеатрів відмовилися демонструвати «Таємницю високої пані»[547].

В Одесі товариство «Мізрах», реорганізоване в акціонерне товариство, продовжує випускати фільми єврейської тематики. Режисер Олександр Аркатов, що приїхав із Москви, поставив дві картини — комедію з єврейського життя «Хочу бути Ротшильдом» і драму «Судите люди» — екранізацію розповіді І. Л. Переца «Розбиті скрижалі». Приведемо опис цієї драми за книгою «Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds» американського дослідника єврейського кіно Джима Хобермана:

«У основі фільму — трагедія двох сестер, дочок єврейського корчмаря. Молодшу, яка була закохана в сина місцевого землевласника, поспішно видали заміж за учня єшиви з іншого міста. Через це землевласник заборонив торгівлю в корчмі, сім'я розпалася, батьки померли. Старшу сестру насильно викрав інший дворянин і змусив стати його коханкою. Обидві жінки були однаково нещасні»[548].

Ательє «Мирограф» М. Гросмана в Одесі в 1917 році випустило картину «Син» — екранізацію однойменного роману Гі де Мопассана.

Єдиним фільмом в Україні в 1917 році, що зображав революційні події в Росії, стала постановка одеської контори «Кінострічка». У липні на екрани вийшов біографічний фільм «Життя і смерть лейтенанта Шмідта» — спроба створення біографічного нарису про життя і революційну діяльність Морського офіцера-революціонера. Картина знімалася в Одесі за сприяння Севастопольської ради робочих і солдатських депутатів.

У Харкові кіноконтора Прошина і Гордіна випустила картину «Справа Болотіної» — інсценування сенсаційного процесу в Києві (В. Болотіна у приступі ревнощів вихлюпнула кислоту в обличчя коханці свого чоловіка).

У 1917 році автори випущених в Україні «кінодекламацій» орієнтувалися на революційні і політичні події, що відбувалися в Російській імперії: «Революційна російська армія» (Одеса); «Вперед, товариші, помремо за вільну Росію»; «Йди, жінка, в солдати»; «Ірина-солдатка»; «Любовні пригоди Гришки Распутіна» (все Харків); «Он жертвою пал в борьбе роковой» — перероблений варіант однойменної картини, знятої О.Олексієнком на початку Першої світової війни, з додаванням сцени демонстрації в Харкові 1 травня 1917 року.

Подібний перекіс у кінорепертуарі, можливо, пояснюється тим, що в цей час російський Тимчасовий уряд призначає в Україну своїх представників — комісарів. Таким чином, в Україні склалося двовладдя — Тимчасовий уряд і Центральна Рада. Між двома урядами починається боротьба за владу, в яку незабаром включилися і більшовики.

Радянська історія веде літопис від жовтня, скликання і розгону Засновницьких зборів, від Брестського миру, Громадянської війни і військової інтервенції.

547. Шимон А. А. Вказ. пр. — С. 43.
548. Hoberman J. Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds. — New York: Museum of Modern Art, 1995. — P. 47.

Знищуються «сословия». Церква відділяється від держави. Створюється Червона Армія. Вводяться нова орфографія і григоріанський календар. На усій території Російської імперії розгорається полум'я Громадянської війни — на Сході — О. В. Колчак, що об'єднав сили контрреволюції в Сибіру й на Уралі, на Півдні — генерал А. І. Денікін, що підпорядкував собі козачі воєнізовані підрозділи і створив «Збройні сили Півдня Росії» (ВСЮР), на північному Заході — генерал М. М. Юденич, що сформував Північно-Західний добровольчий корпус в Естонії, на півночі — генерал Є. К. Міллер.

З кінця 1917 року через більшовицький терор кінопрацівники поспіхом від'їжджають із центру Росії. У Київ, Одесу, Ялту і Харків приїжджають кінопідприємці зі своїми творчими працівниками. У 1918–1919 роках центром кіновиробництва на території колишньої Російської імперії стає Україна. Тут створюються десятки картин, серед яких чимало добротних робіт.

Про ці стрічки сказано в підрозділі «Кіновиробництво російських студій на території України в роки Громадянської війни», де йдеться про продукцію кіностудій Дмитра Харитонова, Олександра Ханжонкова, Йосипа Єрмольєва в Одесі, Києві і Ялті.

2.2 Передумови українського державного кінематографу в період УНР, Української Держави і Директорії УНР

На початку березня 1917 року в Україні уперше створюються сприятливі умови для розвитку українського кінематографу. Після створення Центральної Ради під головуванням Михайла Грушевського (17 березня), перестали діяти усі заборони відносно української мови і культури. Починається значне зростання україномовних видань. Засновуються курси для вчителів. 31 березня 1917 року відкривається перша українська гімназія.

Час перебування на чолі України гетьмана Павла Скоропадського був недовгим (29.04.1918–10.12.1918), проте воно ознаменувалося підйомом освіти і культури. Саме в період гетьманського правління в Україні були видані закони про асигнування Міністерству Народної Освіти і Мистецтв на організацію в Києві Української Академії Наук[549]; про фінансування будівництв бібліотеки для Університету Святого Володимира в Києві[550]; на урядовому рівні намагалися створити українську кінематографію.

549. Одобренный Советом Министров закон об ассигновании двухсот тысяч рублей в распоряжение Министра Народного Просвещения и Искусств на начальные расходы по организации Украинской Академии Наук в Киеве // Извлечение законов из «Государственного вестника», утв. паном П. Скоропадским. — Часть 2. — Харьков, 1918. — С. 6.

550. Одобренный Советом Министров закон об ассигновании из средств Государственного Казначейства пятисот тысяч (500 000) рублей на окончание постройки библиотеки для университета св. Владимира в Киеве // Извлечение законов из «Государственного вестника», утв. паном П. Скоропадским. — Часть 2. — Харьков, 1918. — С. 6.

Як вже відзначалося, при ГУМНК в червні 1918 року була утворена Кінематографічна секція, очолювана Л. Старицькою-Черняхівською[551]. Секція планувала використати кінематограф у просвітницьких і пропагандистських цілях: випускати наукові фільми, знімати місцеву хроніку, відкривати кінотеатри для показу наукових і ігрових фільмів з україномовними титрами. На балансі секції був власний кіноапарат і відбірка фільмів культурно-просвітницького змісту. При секції планувалося створити мережу державних українських кінотеатрів і заснувати власну кіностудію. Державною мовою було визнано українську, і держава почала її запроваджувати в усі сфери життя. Кінематографічна секція вважала кінематограф одним із ефективних способів популяризації української мови. Тому Головним уповноваженим у справах мистецтв і національної культури було розроблено спеціальний законопроект про українізацію кінематографу, згідно з яким усі кінофабрики і прокатні контори зобов'язувалися використовувати українську мову для титрування фільмів[552]. Але слід зазначити, що разом з обов'язковим використанням української мови допускалося для виготовлення титрів використання й інших мов[553]. Кінознавець Людмила Пуха виявила в ЦДАВО України ряд цікавих документів, що проливають світло на діяльність Кінематографічної секції в 1918 році. Згідно з чернеткою наказу про вільнонайманих від 5 січня 1918 року, з 1 січня заступником завідувача Кінематографічною секцією призначається Яків Осипович Яцовський. Степан Микитович Сьомак отримує посаду кінооператора[554].

Упродовж січня-лютого співробітники секції Я. Яцовський, С. Сьомак, В. Міляєв і В. Васильєв «вирішували організаційні питання», пов'язані з облаштуванням лабораторії, закупівлею устаткування і кіноплівки. Лише на початку березня секція робить перші спроби виробництва хронікальних зйомок. Проте з огляду на те, що у секції не було кіноплівки, вирішили залучити до зйомки хронікальних сюжетів кінооператора В. Добржанського, з подальшим викупом негативу і позитивної копії. Завдяки підтримці власника великого київського кінотеатру А. Шанцера, секції вдалося у березні залучити Добржанського до зйомки ще чотирьох сюжетів. Лише 13 травня 1918 року секція зробила першу самостійну хронікальну кінозйомку[555].

---

551. ЦДАВО України. — Ф. 2457. — Оп. 1. — Спр. 13. — Арк. 18. Всі документи ЦДАВО України фондів 2457 і 2201 цитуються по роботі: Бачинська О. М., Трубчанінов С. В. Стан кінематографу в Україні за доби гетьманату П. Скоропадського / Олеся Михайлівна Бачинська, Сергій Васильович Трубчанінов // Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огнієнко: Історичні науки.: зб. наук. пр. — Кам'янець-Подільський: 2005. — Випуск 5. — С. 211–219. З 9 березня по 19 квітня 1930 року в Харкові проходив процес за сфабрикованим звинуваченням у створенні в 1926 році СВУ з метою «повалення Радянської влади за допомогою інтервенції і реставрації капіталістичного буржуазного ладу з військово-фашистської диктатури». Судили 45 осіб — представників української інтелігенції, в числі яких була Людмила Старицька-Черняхівська. Див.: Шаповал Ю. Театральная история // Зеркало недели. — 2005. — 12–19 марта.
552. Новости кино: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 23. — 7 сентября. — С. 12; ЦДАВО України. — Ф. 2457. — Оп. 1. — Спр. 62. — Арк. 16.
553. Там само. — Арк. 8 зв.
554. Пуха Л. Витоки української державної кінематографії: (Від літа 1917 — до літа 1918 р.) // Доповіді та повідомлення IV Міжнародного конгресу україністів (Одеса, 26–29 серпня [1999 р.]): Секція «Мистецтвознавство». Одеса–Київ: Вид-во Асоціації етнологів, 2001. — Кн. 2. — С. 672.
555. Там само. — С. 672–673.

28 березня 1918 рік міністр народної освіти отримує на розгляд підготовлене Кінематографічною секцією обґрунтування «Закону» про цензуру на фільми, які дивиметься молодь, про написи українською мовою у фільмах найрізноманітнішого змісту і про умови розвитку української кінематографії[556].

У серпні 1918 року на хвилі своєї нової політичної ініціативи гетьман Павло Скоропадський видає указ про українізацію кінематографу. Текст указу розповсюдило Українське поштово-телеграфне агентство. Навіть у московських «Вістях» ВЦВК (ВЦИК) від 25 серпня 1918 року з'явилася згадка про цю історичну подію. Німецьке агентство також повідомило про указ Скоропадського низку європейських періодичних видань[557]. Значний резонанс викликали дії гетьманської влади, що заборонила демонстрацію в Україні картини «Отець Сергій» (фабрика Й. Єрмольєва, реж. Яків Протазанов, в головній ролі І. Мозжухін)[558], що увійшла до золотого фонду. Продюсер Йосип Єрмольєв особисто їздив до Києва з клопотанням про зняття заборони[559]. Падіння гетьмана Скоропадського само собою розв'язало цю проблему.

Важливим кроком з боку держави в області кінематографу м стати ухвалення закону «Про монопольне право закупівлі державою фільмів». Монополія, враховуючи тодішні ціни (2,50 марки за 1 метр плівки), могла дати державі солідний прибуток — близько 1 000 000 карбованців, що можна було спрямувати на культурно-просвітницькі цілі. За проектом монополізації кінематографічна секція мала укладати угоди з кінофабриками за межами України. Планувалося, що кінофірми відправлятимуть зразки своєї продукції кінематографічній секції, яка, у свою чергу, мала приймати замовлення від власників прокатних контор і кінотеатрів на закупівлю фільмів. Уся територія України була поділена на чотири райони:

а) Волинь, Поділля;

б) Київщина, Чернігівщина;

в) Харківщина, Полтавщина;

г) Катеринославщина, Таврія (без Криму).

У кожному з чотирьох районів планувалося відкрити відділи-агентства кінематографічної секції. Також у кожному районному відділенні необхідно було мати у штаті фотографа-оператора, який знімав би усі головні громадські і державні події на території свого району[560].

Також у 1918 році бюджетною фінансовою комісією Міністерства фінансів було затверджено законопроект, розроблений театральним відділом, про асигнування 87 100 карбованців на розвиток державного культурно-освітнього кінематографу і облаштування лабораторії при ньому[561]. Проте виділених коштів, безперечно, було недостатньо, і в жовтні 1918 року було вирішено залучати приватних підприємців і громадсько-просвітницькі установи[562], хоча до цього часу в Україні

556. Там само. — С. 675.
557. Берест Б. Історія українського кіна. Бібліотека Українознавства. Ч. 7. — Нью-Йорк, 1962. — С. 40.
558. Театральный курьер. — 1918. — № 5. — С. 12; № 6. — С. 13.
559. Новости кино: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 31. — 2 ноября. — С. 17.
560. ЦДАВО України. — Ф. 2457. — Оп. 1. — Спр. 62. — Арк. 61–62.
561. Там само. — Ф. 2457. — Оп. 1. — Спр. 60. — Арк. 38.
562. Там само. — Ф. 2201. — Оп. 2. — Спр. 586. — Арк. 48.

діяв підтриманий Радою Міністрів «Закон про оподаткування публічних вистав і гулянь»[563] від 14 червня 1918 року, дія якого поширювалася і на сферу кінематографу. 1 червня 1918 року кінематографічна секція ініціювала і розробила законопроект про створення в Києві державного пересувного культурно-просвітницького кінотеатру, в якому планувалося демонструвати виключно наукові картини[564]. Передбачені законопроектом 35 000 карбованців було асигновано за рішенням Ради Міністрів від 1 січня 1919 року[565]. Одночасно урядом розглядався законопроект про асигнування додаткових 75 000 карбованців на закупівлю кінематографічного ательє для випуску українських фільмів[566]. Згодом цей законопроект було ухвалено. Реалізовуючи державну політику подальшого розвитку національного кіно, український уряд виділяє 194 000 карбованців на будівництво нової кінолабораторії в Києві, цехи по виготовленню нового кіноустаткування і кіноплівки. У червні 1918 року Правління УФА вирішило інвестувати в кінематограф України 3 000 000 марок[567].

Завдяки закупівлі українським урядом німецького кіноустаткування Кінематографічна секція змогла зробити зйомку декількох хронікальних сюжетів: «Резиденція Гетьмана», «Український комендант Ровінський» та ін.[568].

Також секція розглядала можливість відкрити в Києві «Студію екранного мистецтва», в якій планувалося готувати акторів, сценаристів, режисерів та інших фахівців. Найважливішим аспектом роботи секція вважала випуск ігрових фільмів з «ідейними і національними образами», головним чином «патріотичного й історико-героїчного напряму».

Для реалізації своїх планів секція ГУМНК підтримувала тісні контакти з керівництвом організованої на початку літа 1918 року компанії «Українфільма». До керівного складу «Українфільми» увійшли сестри Старицькі, Я. Яцовський, актор І. Мар'яненко, письменник О. Олесь, лікар Черняхівський, голова — колишній міністр пошти і телеграфів Сидоренко[569].

Серед документів, що зберігаються в колишньому спецфонді ЦДАВО України, кінознавець Р. Росляк виявив доповідну записку керівника «Українфільми», адресовану ГУМНК України. У ній йшлося про намір компанії «Українфільма» почати виробництво і поширення фільмів. Також у доповідній записці повідомлялося, що товариством спеціально для шкіл придбано і ще будуть придбаватися фільми

563. Одобренный Советом Министров закон об обложении налогом публичных представлений и гуляний от 14 июня 1918 года // Законодательные акты 1918 года // Законы Украинской державы (Законы, постановления, инструкции, циркуляры). — Вып. VI. — Одесса, 1918 — Апрель–июнь. — С. 25–26; Утвержденный Советом Министров закон об обложении налогом публичных спектаклей и гуляний от 14 июня 1918 года // Собрание Законов и Постановлений Украинской Державы. — Выпуск 1. — Харьков, 1918. — С. 1–2; Одобренный Советом Министров закон об обложении податью публичных представлений и гуляний от 14 июня 1918 года // Государственный вестник. — 1918. — № 17. — 20 июня. Этот закон практически полностью дублировал аналогичные законы об установлении временного налога на публичные зрелища, принятые в Российской империи 22 ноября 1915 и 30 августа 1916 годов.
564. Там само. — Ф. 2457. — Оп. 1. — Спр. 15. — Арк. 2 зв.
565. Там само. — Ф. 2201. — Оп. 2. — Спр. 584. — Арк. 36–36 зв.
566. Там само. — Ф. 2457. — Оп. 1. — Спр. 62. — Арк. 59.
567. Бачинська О. М., Трубчанінов С. В. Вказ. пр. — С. 219.
568. Hosejko L. Histoire du cinéma Ukrainien 1896–1995. — Lausanne: A Die, 2001. — P. 17–18.
569. Рибаков М. Хрещатик відомий і невідомий. — Київ: КИЙ, 2003. — С. 192.



наукового змісту. При цьому особливо підкреслювалося:

«Уся діяльність товариства “Українфільма” має, і матиме спрямованість виключно культурно-просвітницьку на національному ґрунті»[570].

У самій назві суспільства — «Українфільма» було закладено основний напрям діяльності — прокат і випуск фільмів, що розповідають найважливіші віхи в історії України і розкривають найважливіші політичні завдання молодої Української Держави.

Газетні й журнальні публікації того часу містили інформацію, що вже у вересні 1918 року компанією «Українфільма» передбачалося почати зйомки «картин побутового і історичного змісту»[571].

У жовтні «Українфільма» звернулася до усіх літераторів України з пропозицією про надання сценаріїв на конкурс:

«Товариство “Українфільма” звертається до усіх українських літераторів з пропозицією присилати йому сценарії для кінотеатру, не соромлячись темами на історичні або побутові сюжети. Присилати сценарії можна за адресою: Столипінська 25, кв. 5. Особисті переговори щодня від 5 до 7 ч. дня»[572].

У журі конкурсу були видатні діячі культури Олександр Вознесенський, Іван Бунін, Семен Юшкевич та ін.[573]. У зв’язку із цим у київській пресі повідомлялося, що першу премію отримав сценарій Людмили Старицької-Черняхівської «Вітер із Півночі», в якому йшла мова про руйнування в 1775 році російськими військами Запорізької Січі, другу — сценарій анонімного автора «Чорна рада»[574]. Проте сценарій «Чорной ради» було визнано художньою комісією «не обробленим із технічного боку», через що художня комісія «Українфільми» просила автора «розкрити свій псевдонім і стати з нею до переговорів»[575].

20 червня Кінематографічна секція купує одне із кращих київських ательє «Світлотінь» С. Писарєва, яке простоювало з кінця 1917 року[576]. У кінці жовтня у газеті «Київська думка», повідомлялося що, отримавши підтримку Української Держави і придбавши власне кіноательє і технологічне кіноустаткування,

570. Росляк Р. В. Становлення кіноосвіти в Україні (друга половина 10-х — початок 30-х рр. XX ст.): Дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01. — Київ, 2004. — С. 36–37.
571. Театральная жизнь. — 1918. — № 26. — С. 19.
572. Театральный журнал. — 1918. — № 2. — 20 октября. — С. 14.
573. Последние новости. — 1918. — 4 октября.
574. Театральная жизнь. — 1918. — № 27. — С. 18; Последние известия. — 1918. — 4 октября.
575. Театральный журнал. — 1918. — № 2. — 20 октября. — С. 14.
576. Пуха Л. Вказ. пр. — 2001. — С. 677.

Кінематографічна секція організувала товариство «Українфільма», яке почало працювати над постановкою ігрових картин, — «Руйнування Січі», «Чорна рада», «Кармелюк» (сцен. Л. Старицька-Черняхівська, по роману М. П. Старицького «Розбійник Кармелюк»)[577]. Зйомки картини «Кармелюк» планувалося провести на батьківщині Кармелюка на Поділлі під керівництвом Я. Яцовського.

«Українфільма» заручилася згодою на співпрацю як сценаристів відомих письменників В. К. Винниченко, М. К. Вороний і О. Олесь[578], але, ймовірно, так і не розгорнула діяльність. Запрошений товариством «Українфільма» режисер Сигізмунд Веселовський збирався поставити фільми «Чорна Пантера»[579] і «Брехня» по п'єсах представника нової генерації української національної драматургії Володимира Винниченка[580]. Також маємо зазначити, що п'єса «Брехня» в постановці театру М. Садовського з великим успіхом йшла в Києві з 1910 року[581].

Проте цікавим і потрібним проектам компанії «Українфільма», так і не судилося здійснитися. У 1918 році «Українфільма», незважаючи на всі наявні можливості, не виготовила жодного фільму. Багато в чому нереалізованими залишилися і плани, пов'язані з придбанням наукових картин. Єдиною успішною діяльністю «Українфільми» був прокат іноземних (читай німецьких) фільмів.

Фінансова політика гетьманський України була тісно пов'язана із Німеччиною і Австро-Угорщиною. 15 травня 1918 року Україна підписала фінансову угоду з цими країнами, згідно з якою було прийнято досить зручний для неї розрахунковий валютний курс. Крім того, Україна зобов'язалася надати цим країнам позику в 400 мільйонів карбованців[582]. За допомогою Німеччини в Україні проходив і процес формування вітчизняної грошової системи (17 жовтня була віддрукована партія національних українських паперових грошей у берлінській «Reichsdrukerei» у гривневих номіналах)[583].

«З появою німців, — згадував колишній співробітник Музею Імператора Олександра III М. Могилянський, — як за помахом чарівного жезла, без всіляких погроз або погрозливих оголошень, зникли усі грабежі й насильства. Пересічний громадян став дихати вільно. Навіть пізно вночі стало досить безпечно гуляти

577. Там само.

578. Театральный журнал. — 1918. — № 5. — 3 декабря. — С. 14; Театральный курьер. — 1918. — № 5. — С. 12.

579. Постановку «Чорної пантери» з Н. Полевіцкой в головній ролі С. Веселовського вдалося здійснити в 1921 році в Німеччині на заснованій ним спільно з одеським театровладельцем і прокатником Шварцем і художником Р. Шнейдером фірмі «Russo-Film». Першою постановкою компанії став фільм «Кара» (1920, сцен. О. Вознесенський, реж. С. Веселовський) за участю російських і німецьких акторів. Див.: Буховецкий Д. Русская кинематография в эмиграции // Киноведческие записки. — 2002. — № 58. — С. 335–336.

580. Кінознавець Л. Госейко помилково вказав, що п'єси «Чорна Пантера» і «Брехня» збирався екранізувати В. Вісковський. Див.: Hosejko L. Вказ. пр. — P. 17. У 1918 році Вісковський працював на студії Д. Харитонова в Одесі.

581. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. — Київ: Либідь, 1999. — С. 27.

582. Гай-Нижник П. П. Фінансова політика Уряду Української Держави гетьмана П. Скоропадського (29 квітня — 14 грудня 1918 р.): Автореф. дис. …канд. історичних наук: 17.00.01. — Київ, 2000. — С. 12

583. Там само. — С. 11.

по вулицях. Відкрилися театри, синема, ресторани, життя заграло швидким темпом свою вічну метушливу музику»[584].

Про нормалізацію життя в Україні при німецькій окупації також відмічав журналіст і письменник Михайло Кольцов:

«Вже на зміну чистильникам і метільникам приїхали з Берліна нові майстри. З'явилися німецькі і австрійські антрепренери, перекладачі німецьких п'єс, завідувачки "Kunst-propagande" на Україні, мюнхенські видавці, франкфуртські кінематографісти…»[585].

Політика «невтручання» Німеччини у внутрішні справи української держави також ознаменувалася широким розповсюдженням на українському ринку німецьких фільмів за безпосередньої участі товариства «Українфільма». Про кінопрокатну діяльність товариства вже постфактум повідомляв деякий Дефо в журналі «Кіно» в березні 1929 року:

«…Організація "Українфільми" припадає на час панування гетьмана. Спритні німці з Нейбабельсберга, очевидячки, хотіли загарбати до своїх рук нововідкритий кіно-ринок, а саме — Україну. І от в зв'язку з цим, за допомогою гетьманських урядовців засновується організація "Українфільма", що головним своїм завданням ставить прокат чужоземних, тоб-то німецьких фільмів. "Українфільма" після евакуації німців існувала ще деякий час, так і не спромігшися на свою власну продукцію, а потім і зовсім зникла, не залишивши по собі жодного сліду крім марки…»[586].

Непряме підтвердження щодо орієнтації діяльності «Українфільми», як правило, на прокат ігрових і хронікальних фільмів, вироблених в Німеччині і Австро-Угорщині, що йшли з великим успіхом в Україні, є в книзі Л. Пухи «Кінематограф і Лесь Курбас»[587]. Також зазначимо, що в Німеччині на той час спостерігається зростання інтересу до історії України. Приміром на початку 1919 року режисер Мартін Берегер поставив фільм «Мазепа — народний герой України» / «Mazeppa, der Volksheld der Ukraine»[588].

Кінознавець Борис Берест у книзі «Історія українського кіна», що вийшла у 1962 році в Нью-Йорку, відзначав, що «Українфільма» за час свого існування зуміла тільки закупити в Німеччині деяку кіноапаратуру[589].

Після падіння Гетьманату (середина грудня 1918 р.) товариство існувало ще вісім місяців — аж до середини серпня 1919 року. Його ліквідація, за свідченням кінознавця Р. Росляка, відбулася на засіданні президії Народного комісаріату освіти УРСР:

«Президія Наркомосвіти на засіданні від 16 серпня ухвалила: передати підприємство "Українфільма" — "Дніпросоюзу" як реквізоване без формальних підстав»[590].

584. Могилянский Н. Трагедия Украйны (из пережитого в Киеве в 1918 году) // 1918 год на Украине. — Москва: Центрполиграф, 2001. — С. 39.
585. Кольцов М. Немцы // Киевское эхо. — 1919. — 13 января. — № 1.
586. Дефо. Українфільма // Кіно. — 1929. — 6(54). — Березень. — С. 2.
587. Пуха Л. Г. Кінематограф і Лесь Курбас. — Черкаси: Сіяч, 1999. — С. 60
588. Mazeppa, der Volksheld der Ukraine // Eart's Biggest Movie Database. IMBd. — Режим доступу: http://www.imdb.com/title/tt0468340/
589. Берест Б. Вказ. пр. — С. 40.
590. Цит. за: Росляк Р. Українфільма // Кіно-Театр. — 2001 — № 3. — С. 24.

У 1918 році в Києві працювали численні німецькі торговельні представництва, у тому числі й кінематографічні, у плани яких, звичайно ж, не входила закупівля фільмів, вироблених в Україні. Також зауважимо, що в тому ж році, на контрольованих німецьким урядом територіях України гастролювала німецька театральна трупа Макса Рейнхардта, яка, як відомо, ставила спектаклі виключно німецькою мовою[591].

Також у Києві проходили гастролі інших німецьких театральних колективів, які в основному відвідували німецькі й австрійські солдати (зокрема на сцені «Молодого театру» йшла постановка «Потонувший колокол» Г. Гауптмана)[592].

Повертаючись до діяльності Кінематографічної секції у 1918 — на початку 1919 року додамо, що керівництво в основному займалося «організаційними питаннями», пов'язаними з отриманням приміщення, закупівлею кіноустаткування, кіноплівки, кінопавільйону та інш., про що свідчать десятки листів, розісланих секцією в різні державні інстанції.

Коли Кінематографічна секція придбала кращий по технічному оснащенню павільйон, що належав раніше С. Писарєву, і, здавалося, що для налагодження власного кіновиробництва вже немає перешкод, зйомки українських фільмів так і не почалися. За рішенням Міністерства народної освіти павільйон із допоміжними приміщеннями і усім устаткуванням 22 червня 1918 року було здано в оренду тву «Нептун», яке зобов'язалося виплачувати за договором від 8 до 10 тисяч карбованців щомісячно. Також то «Нептун» зобов'язалося протягом 15 днів кожного місяця знімати українські картини для Міністерства народної освіти і забезпечувати прокат цих фільмів в Україні, Росії, на Кавказі і в Сибіру[593]. Проте, як засвідчив час, компанія «Нептун» так і не випустила жодного українського фільму.

Дуже сумнівною видається і фінансова операція, проведена «Українфільмою» у серпні 1918 року. Згідно з листом Українфільми, адресованим Головному управлінню мистецтв і національної культури, компанією було закуплено у віденської фірми «Челсі» 35 000 метрів чистої кіноплівки[594].

Звернемося до фактів. У березні Кінематографічною секцією було закуплено негативи і позитивні копії фільмів «Парад вільного козацтва» і «Свято Шевченка» у В. Добржанського за ціною з розрахунку 2 карбованці 50 копійок за метр (щомісячний оклад чиновника середньої руки складав 500 карбованців в місяць)[595].

Якщо зробити простий математичний розрахунок, то результати виявляться точно не на користь керівництва компанії «Українфільма». Вельми незрозумілою є політика «Українфільми», яка на купівлю у віденської фірми «Челсі» 35 000 метрів чистої кіноплівки витратила близько 70 000 карбованців. Поза сумнівом, що ці кошти можна було б направити на фінансування випуску хронікальних та ігрових українських фільмів, замовлених у будь-якої із працюючих київських або московських, що переїхали до Києва, кінокомпаній, які, за свідченням ке-

591. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 29. — 19 октября. — С. 4.
592. Пуха Л. Г. Вказ. пр. 1999. — С. 60.
593. Там само. — С. 63–64.
594. Там само. — С. 65.
595. Там само. — С. 48–49.

рівника Театрального відділу М. Старицької-Черняхівської, «збираються в Києві і захоплюють усі підприємства в області кінематографу»[596].

Передусім, дирекції «Українфільми», як нам здається, необхідно було керуватися думкою гетьмана П. Скоропадського, що вважав, що в інформації і пропаганді, окрім преси, найважливішу роль відіграє кінематограф[597].

Фінансову політику керівництва «Українфільми» інакше як непрофесійною назвати не можна. Втім не виключена і наявність зловживань, які мали місце в Україні в 1918 році. Про всілякі порушення чиновників багатьох міністерств згадував П. Скоропадський. Зокрема, гетьман відзначав, що після того, як влітку 1918 року пост міністра продовольства зайняв Гербель, він почав свою діяльність з того, що «вигнав близько 350 осіб, що засідали там без жодної справи, негайно просив призначення слідчої комісії, яка при першому ж побіжному огляді стану справ у міністерстві порушила близько сотні справ за шахрайство, крадіжки і безсоромну спекуляцію»[598].

Скоропадський, що приділяв багато уваги українському мистецтву, разом з міністром мистецтв П. Дорошенком виношував ідею «широко розповсюдити кінематограф серед народу з виховною і науковою метою»[599]. Гетьман допомагав Молодому українському театру, брав участь у створенні Державного оркестру, який мав знайомити публіку із кращими творами української класичної музики. Також у той час була заснована Школа кобзарів і Академія мистецтв. Крім того, було відкрито Український державний театр, на посаду керівника якого в травні 1918 року було запрошено Панаса Саксаганського. До трупи увійшли Марія Заньковецька, Борис Романицький, Варвара Любарт та ін. Також передбачалося заснувати Український державний оперний театр[600].

У 1918 році в українському театрі відбуваються важливі позитивні зміни. Він інтенсивно починає звільнятися від етнічно-побутових ознак і набуває рис, властивих передовим європейським театрам, у першу чергу таким, як Державний драматичний театр, Державний народний театр і Молодий театр[601].

У 1918 році український уряд приймає рішення про диференціацію податку для стимулювання розвитку державних і народних театрів. Після введення податку усі «розважальні установи» ділилися на три категорії. До першої відносилися державні театри і театри, що носять народний характер і знаходяться у веденні «Просвіти». Ці заклади не оподатковувалися. До другої категорії відносилися приватні театри, метою діяльності яких були культурно-просвітницькі цілі, а саме: опера, драма та ін. Вони мали відраховувати 5 % від збору в казну і 5 % — на користь міста. Третя категорія включала театральні підприємства, так званого, «легкого характеру» — мініатюри, шантани, кінематографи і т. д. Ці за-

596. Там само. — С. 54.
597. Скоропадський П. Спогади. Кінець 1917 — грудень 1918. — КиївФіладельфія, 1995. — С. 220.
598. Там само. — С. 221.
599. Там само. — С. 228–229.
600. Красильникова О. В. Вказ. пр. — С. 67.
601. Пенькова О. О. Становлення та розвиток українського театру // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2002. — № 4. — С. 132.

клади обкладалися непомірним податком — 20 % на користь казни і 20 % — на користь міста[602].

Проте подібна податкова політика Української Держави, що була сприятливою для розвитку українського театрального мистецтва, стала згубною для розвитку кіновиробництва, який на відміну від театру, як відомо, працює за іншими економічними законами.

Перед київськими кіностудіями постала проблема — реалізація власних фільмів. Кінотеатрам, вимушеним платити такий високий податок із проданих квитків, вигідніше було демонструвати фільми іноземного виробництва, вартість яких виявилася значно нижче за рахунок широкого ринку збуту.

Також Кінематографічна секція працювала над законопроектами, що передбачали б монополізацію придбання іноземних фільмів державою і введення кіноцензури. Після ухвалення згаданих законопроектів могла вийти постанова про монополізацію державою кіновиробництва, кінопрокату і кінотеатрів.

Така ситуація, ймовірно, стала причиною різкого зменшення кіновиробництва. У 1918 році київські кіностудії випустили лише п'ять фільмів.



С. Кузнєцов

Найбільше в Києві ательє «Художній екран»[603], що поставило за мету своєї діяльності «підйом художньої й ідейної цінності екрану як нового виду мистецтва»[604], екранізувало розповіді Л. М. Толстого «Хазяїн і працівник» (реж. М. БончТомашевський). Обов'язки «завідувача репертуаром і художньою частиною» виконував відомий на той час кінодраматург і критик Олександр Вознесенський[605]. Режисерами до товариства запросили Акселя Лундіна, Олексія Смирнова, а також Миколу Євреїнова, якому планувалося доручити окремі по-

602. Совещание о театральном налоге в Киеве: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 33. — 16 ноября. — С. 15.
603. За повідомленням преси товариство «Художній екран» в кінці 1918 року розширило виробничу діяльність і набуло «першу на Півдні кінолабораторії». Див.: Театрал. — 1919. — 1–2 января. — С. 12.
604. Товариство «Художественный экран»: [Ред. ст.] // Наш путь. — 1918. — 20 (7) ноября.
605. О. Вознесенський надалі відмовився від «завідування репертуаром і художньої частиною» і художнє керівництво студії взяв на себе Л. Нікулін. Див.: Вечер. — 1918. — 3 декабря; Последние новости (вечерние). — 1918. — 21(8) декабря.

становки; з акторів — Віру Юренєву, Г. Пасхалову, Варвару Янову, Степана Кузнєцова, Тетяну Дуван і інших[606]. Пізніше у пресі з'явилося повідомлення, що «Художнім екраном» була запрошена для зйомки Лідія Джонсон, популярна танцівниця, що гастролювала в Україні[607]. Зйомку фільму з її участю «Її послало пекло» у постановці Михайла БончТомашевського було закінчено восени 1918[608], фільм планувалося випустити у 1919 році[609].



В. Юренєва

Найцікавішою постановкою «Художнього екрану», мабуть, був психологічний фільм «Хазяїн життя» (реж. М. БончТомашевський). Картина отримала позитивні відгуки в пресі. Через п'ять років після її виходу О. Вознесенський опублікував сценарій «Хазяїн життя» в книзі «Мистецтво екрану»[610].

Фірма «Российское кинодело» випустило драму «І знову засвітило сонце» (реж. М. Вернер). Фільм «Курсистка Соня Соколова» за участю відомої опереткової співачки Кларою Юнг було випущено кінематографічною конторою Я. К. Золотовського, і демонструвався він у «Новому театрі»[611]. Драма «Злочин Ніни Туманової» була вільною екранізацією п'єси Анрі Бернштейна «Вор» і стала єдиною постановкою кінотовариства Кінофільма під художнім керівництвом М. Я. Лугарського[612].

У київській пресі також повідомлялося, що восени на київських кіностудіях велися роботи над декількома постановками: ательє «Художній екран» — «Кара» і «Князь із Альгамбри», кіностудія «Дельта» — «Дрімають плакучі верби»[613]. Та на екран вищезазначені фільми, мабуть, не вийшли.

Однією із можливих причин, що також сприяла падінню рівня кіновиробництва в 1918 році, був перекіс у загальній українізації під час Гетьманського правління, яка частково була доцільною. Хоча, пізніше, вже в еміграції Скоропадський відзначав:

606. Товариство «Художественный экран»: [Ред. ст.] // Последние новости. — 1918. — 18(5) сентября.
607. Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 33. — 16 ноября. — С. 17.
608. Театральный журнал. — 1918. — № 3. — 27 октября. — С. 14.
609. Зритель. — 1918. — № 24, 26.
610. Вознесенский А. С. Искусство экрана: Руководство для киностудий и кинорежиссеров. — Киев: Сорабкооп, 1924. — С. 27–65.
611. Рибаков М. Вказ. пр. — С. 192.
612. Там само. — С. 190.
613. Зритель. — 1918. — № 24, 26.

«…Великороси і наші українці створили загальними зусиллями російську науку, російську літературу, музику і мистецтво, і відмовлятися від цього свого високого і доброго для того, щоб узяти те убозтво, яке нам, українцям, так люб'язно пропонують галичани, просто смішно і немислимо. <…> Наскільки я вважаю необхідним, щоб діти вдома і в школі говорили тією ж мовою, якою мати їх навчала; знали б детально історію своєї України, її географію, наскільки я вважаю необхідним, щоб українці працювали над створенням своєї власної культури, настільки ж я вважаю безглуздим і згубним для України відірватися від Росії, особливо в культурному відношенні. При існуванні у нас у вільному розвитку російської і української культури ми можемо розцвісти…»[614].

Безумовно, після відміни Емського циркуляра від 1876 року, згідно з яким заборонялися «різні сценічні вистави і читання на малоросійському наріччі», викладання української мови в школах, ввезення книг українською мовою з-за кордону, а також виконання українських народних пісень, культивування української культури і української мови в маси було необхідним і першочерговим. Проте різка українізація не могла здобути і не здобула позитивного ефекту. У зв'язку із цим Скоропадський стверджував:

«У національному питанні вважав за необхідне ще сильніше підтримувати українські національні змагання, але не культивувати в українцях особистої ненависті до Росії і не насаджувати насильно українську культуру, знаючи, що для розвитку всякої культури набагато кориснішим є її повільне органічне зростання, ніж поверхневе і примусове прищеплення»[615].

Населення України упродовж багатьох десятків років відлучалося від української культури і мови і ще не було готове до різкого переходу на українську мову. Приведемо деякі статистичні дані: в 1917–1920 роках в Україні більшість газет видавалися російською мовою — 438, тоді як україномовні видання складали 286 назв. 27 газет одночасно публікували матеріали на українській і російській мовах[616]. У 1918–1919 роках в Києві видавалися 79 газет російською мовою і 42 — українською, а в Харкові — 39 і 17 відповідно[617].

Поза сумнівом, дуже сприятливу роль в пропаганді української культури зіграли видані книги з історії української літератури, історичної літератури, біографії видатних українських діячів і брошури на теми політичного і культурного життя України. Слід зазначити, що ці роботи були написані і маловідомими широкому колу читачів авторами і відомими популяризаторами-професіоналами: «Вільна Україна», «Хто такі українці і чого вони хочуть», «Ілюстрована історія України» М. Грушевського; «Як жив український народ» Б. Гринченка; «Історія українського письменства», «Тарас Шевченко, життя його та діла» С. Єфремова. Також були видані і твори прославлених українських письменників і поетів: «Кобзар»

614. Скоропадський П. Вказ. пр. — С. 233–234.
615. Скоропадський П. Спомини. — Київ: Україна, 1992. — С. 84.
616. Рудий Г. Я. Періодична преса 1917–1920 рр. як об'єкт дослідження української культури // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2003. — № 2. — С. 115.
617. Рудий Г. Я. Преса України: Газети 1917–1920 рр. Бібліографічний покажчик. — Київ, 1997. — С. 5–96.

Т. Шевченка; «Панські жарти» І. Франка; «Дорогою ціною» М. Коцюбинського та ін.[618].

Також в Україні відкриваються численні курси по вивченню української мови. Не залишається осторонь і україномовна преса, яка публікує численні матеріали під характерними рубриками: «Українська мова в державних установах», «Курси української мови і діловодство», «Викладання на український» тощо.

Чимало публікацій зачіпало проблеми відродження української мови, літератури і мистецтва, становлення національної початкової, середньої освіти, вищої школи і науки.

23 березня 1918 року уряд Центральної Ради видає указ про впровадження української мови в діловодство, закони про викладання української мови, літератури, а також історії і географії України в усіх середніх школах[619], про асигнування Міністерству освіти на курси українознавства для учителів по усій Україні 2 184 790 крб.[620]. Паралельно в газетах публікуються численні матеріали і про інші приписи уряду, пов'язані з українізацією. Проте подібне форсування українізації викликало невдоволення більшості російськомовного населення, що проживало на сході і півдні України, і загальнодержавна українська ідея так і не отримала необхідної підтримки більшості громадян.

За даними перепису Києва у вересні 1917 року, українці складали тільки 12,21 % усього населення Києва (при 50,26 % росіян), причому українська мова зовсім не була рідною для усіх тих, хто зараховував себе до української групи[621]. Природно, що при такій «розстановці сил» процес різкої українізації викликав бурхливу полеміку, що розгорнулася в центральній і місцевій пресі стосовно надання українській мові статусу державної. Слід зазначити, що в більшості російськомовних видань автори — представники російської інтелігенції ліберального і соціалістичного напряму відстоювали існування в Україні двох державних мов.

Про неготовність народу України до широкого впровадження українського друкованого слова писав ще напередодні Першої світової війни і представник останньої влади в незалежній Україні Симон Петлюра:

«Відродження українського народу як відкритої сили, яка у своїй діяльності користується легальними формами, не співпало з належним розвитком українського друкованого слова, форма, а можливо, і зміст якого виявилися не настільки гнучкими й охоплюючими інтереси культурної людини, щоб такі виразники цього слова, як газета і журнал, зробилися бажаним гостем в кожній українській сім'ї. Дія чинників, які асимілювали інтелігенцію на Україні, позбавивши її рідної мови

618. Рудий Г. Я. Українська Центральна Рада: Відродження друкованого слова (в оцінці української преси 1917–1918 рр.) // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2001. — № 3. — С. 93–94.

619. Одобренный Советом Министров закон об обязательном обучении украинскому языку и литературе, а также истории и географии Украины во всех средних школах // Извлечение законов из «Государственного вестника», утв. паном П. Скоропадским. — Выпуск 4. — Харьков, 1918. — С. 1.

620. Утвержденный Советом Министров закон об ассигновке Министерству Просвещения на курсы украинознавства для учителей по всей Украине 2 184 790 руб. // Извлечение законов из «Государственного вестника», утвер. паном П. Скоропадским. — Выпуск 1. — Харьков, 1918. — С. 4.

621. Рудий Г. Я. Мовна політика в Україні (за матеріалами періодичної преси 1917–1920 рр.) // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2000. — № 2. — С. 115.

і відвернувши із круга її зацікавленості увагу до творів рідного слова і участь у створенні його, виявилася занадто сильною…»[622].

Спостереження Петлюри, через декілька років, збулися із вражаючою точністю. Ось як про процес українізації в Києві і Харкові згадував колишній статський радник В. Гурко:

«Наш зворотний шлях до Києва нічим не було відзначено. Їхали ми через Харків, перейменований у Харків, про що свідчила величезна вивіска, що замінила старі вокзальні написи. У Харкові, де ми провели цілий день, так само як і в Києві, уся українізація зводилася до зміни деяких публічних написів. Ні єдиного звуку українською мовою ми тут не знайшли. <…> Київ як був, так і залишився російським містом…»[623].

Очевидно, що в такій ситуації пробуксовування українізації приватні українські і російські студії, орієнтовані, передусім, на комерційні інтереси, продиктовані запитами ринку, не вважали доцільним випуск фільмів із українськими титрами, незважаючи на те, що на початку 1919 року у рамках перспективного розвитку кінематографу в Україні було ухвалено відповідний закон[624].

Та все ж 1918 рік був знаменним для України також завдяки першим спробам на державному рівні закласти основи українського кінематографу, використовувати кіно для широкої популяризації української мови, української освіти і української культури. Проте плани, пов’язані із розвитком української кінематографії, виявилися нереалізованими через важкі умови, в яких опинилася Україна в грудні 1918 року.

Після виведення австро-германських військ дві сили давили на Українську Державу, щоб повернути його в лоно «єдиної і неділимої», з півночі — більшовики, з півдня — денікінці. Чимала загроза наростала і зі заходу, де польські «друзі», що отримали незалежність, були готові використовувати смутний час для нового переділу України.

Шість армій практично одночасно билися в Україні: петлюрівська, більшовицька, білогвардійська, Антанти, польська і махновська. Тимчасові блоки створювалися і розпадалися, солдати перебігали з табору в табір.

З укладанням у Ризі радянсько-польського мирного договору від 18 березня 1921 року Україна була розділена на дві частини. Після короткої незалежності 1918–1919 років Галичина відійшла до Польщі, Закарпаття і Буковина дісталися Чехословаччині і Румунії. Надалі Україна підписує угоду про створення Радянського Союзу з Білоруссю, Росією і державами Закавказзя.

622. Петлюра С. До практичних завдань Українства // Статті. Листи. Документи. — Нью-Йорк, 1971. — Т. 1. — С. 274–278.
623. Гурко В. Из Петрограда через Москву, Париж и Лондон в Одессу // 1918 год на Украине. — Москва: Центрполиграф, 2001. — С. 302, 320.
624. Закон про українські написи на кінематографічних фільмах УНР // Вісник державних законів. — К., 1919. — 2 березня.

2.3 Ігровий кінематограф у роки Громадянської війни

На початку 1918 року центр кіновиробництва в Україні переміщається з Києва в Одесу. До Першої світової війни по експортно-імпортному обороту Одеський порт був першим у Росії. Населення міста складало мільйон осіб. Тут зосередилося чимало промислових підприємств, банків, торговельних фірм. 1918 рік став воістину рекордним в області кіновиробництва в Одесі. Тут кипіло кінематографічне життя. Про підвищений інтерес до кінематографу свідчить і той факт, що в 1918 році в Одесі починає видаватися спеціалізований журнал «Екран»[625].

Також відзначимо, що в тому ж році одеська компанія «Мізрах» приймала підписку на київський журнал «Кінематограф», який мав вийти в перших числах листопада 1918 року[626], але, мабуть, так і не вийшов.

Окрім журналу «Екран» в Одесі виходили різноманітні видання, зокрема «Фігаро» і «Мельпомена», де писалося і про кінематограф. Вони інформували про зйомки картин, репертуар кінотеатрів, діяльності кінопрацівників і т. д. Такий собі С. Костович повідомляв, що займається виготовленням париків і гриму для кіно і реалізує їх за адресою: Коблевська, 45, поблизу собору[627].

Слід зазначити, що в Одесі, можливо уперше, кінематограф був використаний для реклами кіноакторів:

«КіноРеклама! Необхідно для кожного актора. Актор! Анонсуйте себе на екрані. Контора “Кінореклама” робить знімки акторів і готує анонси про їх виступи на спеціально підготовлених кінематографічних стрічках. Кращий рекламний матеріал, ціна рекламної стрічки від 25 карбованців. Пушкінська, 48, кв. 2»[628].

Провідне місце в одеському кіновиробництві займає невелике підприємство Мирона Гросмана «Мирограф», засноване в 1913 році. Кіностудія випустила в 1918 році сім фільмів. Частково підйом кіновиробництва був пов’язаний з реорганізаційними змінами в компанії — до керівництва фірми увійшов великий кіно-підприємець Мордка Товбін. Товбін був власником варшавської прокатної контори і кіностудії «Siła» / «Сила», перейменованою в «Kosmofilm» / «Космофільм», з філією в Одесі. Після заняття німецькими військами Варшави Товбін із сім’єю переїхав до Одеси. Тут він придбав контрольний пакет акцій «Південного банку», до активів яких входила кіностудія «Мирограф»[629].

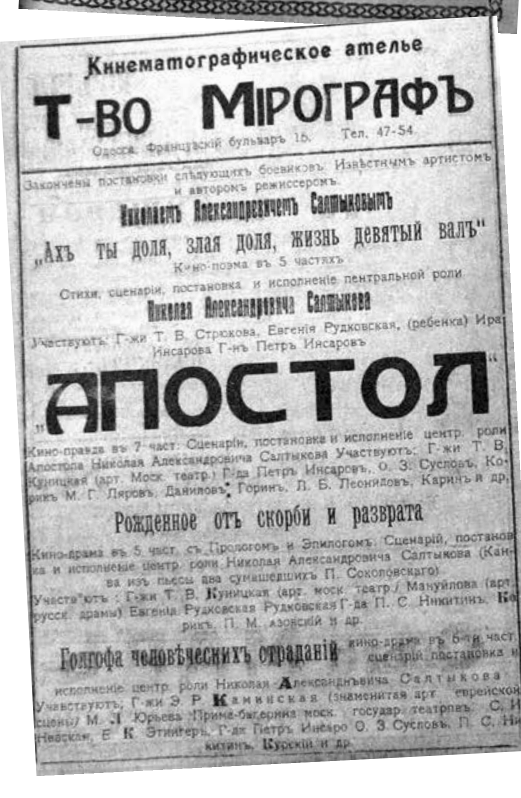
Робота студії поновилася у серпні 1918 року[630]. Серед продукції кіностудії «Мирограф» найцікавішим, судячи по повідомленнях у пресі, був «Апостол» (сцен. і реж. М. Салтиков) — спроба створення кінобіографії відомого українського філософа Григорія Сковороди[631]. У пресі також відзначалися вдало поставлені масові сцени і відмінна операторська робота французького оператора

625. Штейнванд Г. Д., Робінштейн С. Л. Одеська періодична преса. 1917–1921. — Одесса, 1929. — С. 12.
626. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 33. — 16 ноября. — С. 20.
627. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 25. — 21 сентября. — С. 5; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 29. — 19 октября. — С. 2.
628. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 31. — 2 ноября. — С. 5; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 33. — 16 ноября. — С. 19.
629. Ландесман М. Я. Так починалося кіно. — Київ: Мистецтво, 1972. — С. 112–116.
630. Зритель. — 1918. — № 11.
631. Фигаро. — 1918. — № 11. — С. 14.


КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО
и КИНО-ФАБРИКИ
„МІРОГРАФЪ“
Одесса, Французскій бульваръ дача № 16
Уже закончены постановкой и съемкой картины:
КЪ СТАРОМУ БОГУ
въ 6 част. по сценарію Б. ШРАЙБЕРА-ПИСАРЕВСКАГО. Постановка реж. Э. Пухальскаго. Участвують: г-жа Читорина. г-да М. Фишзонъ, Л. Раппель, П. Инсаровъ, А. Феникштейнъ. Садогурскій и др.
АХЪ, ТЫ ДОЛЯ, МОЯ ДОЛЯ!
Инсценировка народной пѣсни. Въ постановкѣ и съ уч. артиста г. Салтыкова.
Сейчасъ фабрикой приготовляются новые боевики.


КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО
и КИНО-ФАБРИКА
„МІРОГРАФЪ“
Одесса, Французскій бульваръ дача № 16.
Обширная лабораторія находится подъ личнымъ наблюденіемъ долголѣтняго сотрудника акц. общ. «ГОМОНЪ»
М. О. Гроссмана.
Художественной частью руководитъ извѣстный московскій кино-режиссеръ
Ө. Э. Пухальскій.
М. М. Марковъ.
Въ съемкахъ принимаютъ участіе извѣстные драматическіе артисты
М. М. Марковъ и П. Инсаровъ
Полное техническое оборудованіе по типу французской фабрики акц. общ.
„ГОМОНЪ“
Съемки съ уч. М. М. Маркова


КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ АТЕЛЬЕ
Т-ВО МІРОГРАФЪ
Одесса, Французскій бульваръ 16. Телеф. 47-54.
„Обреченный“ Кино-драма въ 5ти частяхъ. Постановка и исполненіе центральной роли Николая Александровича Салтыкова
Участвують Г-жи Э. Р. Каминская (знаменитая артистка еврейской сцены) Т. В. Куницкая (арт. моск. театр.) М. Л. Юрьева (прима-балерина моск. госуд. театр. Г-да Петръ Инсаровъ, Курскій, Даниловъ и др.
„Къ старому Богу“ трагедія въ 6-ти частяхъ Б. Писаревскаго (Шрайберъ) Въ постановкѣ Э. Э. Пухальскаго Въ главныхъ роляхъ изв. московск. артисты Дорета Читорина и Петръ Инсаровъ, а также выдающіеся артисты еврейской сцены М. Фишзонъ, Л. Раппель, Феникштейнъ, Садигурскій, Бр. Ципкусъ.
„Дѣвушка съ моря“ Кино-этюдъ въ 4-хъ частяхъ Д. Читориной Въ постановкѣ Пухальскаго при участіи извѣстнаго артиста Николая Александровича Салтыкова.
„Деньги“ драма въ 4-хъ частяхъ—сцен. и постановка Э. Пухальскаго. Въ главныхъ роляхъ извѣстный артистъ Н. А. Салтыковъ, Т. В. Куницкая, Петръ Инсаровъ
Сынъ драма въ 5 част. по Гюи де Мопассану, сценарій и постановка Э. Пухальскаго Въ главныхъ роляхъ Т. Г. Большакова М. Курскій
Око за око Кино-этюдъ въ 5-ти частяхъ—Сценарій и постановка Э. Пухальскаго Въ главныхъ роляхъ
О. И. Головачевская, М. Марковъ и Петръ Инсаровъ
Просмотръ для прессы, прокатн. контор и театровладѣл. в концѣ текущ. недѣли


Кинематографическое ателье
Т-ВО МІРОГРАФЪ
Одесса. Французскій бульваръ 16. Тел. 47-54
Закончены постановки слѣдующихъ боевиковъ. Извѣстнымъ артистомъ и авторомъ режиссеромъ
Николаемъ Александровичемъ Салтыковымъ
„Ахъ ты доля, злая доля, жизнь девятый валъ“
Кино-поэма въ 5 частяхъ
Стихи, сценарій, постановка и исполненіе центральной роли
Николая Александровича Салтыкова
Участвують Г-жи Т. В. Стрюкова, Евгенія Рудковская, (ребенка) Ира Инсарова Г-нъ Петръ Инсаровъ
„АПОСТОЛ“
Кино-правда въ 7 част. Сценарій, постановка и исполненіе центр. роли Апостола Николая Александровича Салтыкова Участвують: Г-жи Т. В. Куницкая (арт. Моск. театр.) Г-да Петръ Инсаровъ, О. З. Сусловъ, Корикъ М. Г. Ляровъ, Даниловъ, Горинъ, Л. Б. Леонидовъ, Каринъ и др.
Рожденное отъ скорби и разврата
Кино-драма въ 5 част. съ Прологомъ и Эпилогомъ. Сценарій, постановка и исполненіе центр. роли Николая Александровича Салтыкова (Канва изъ пьесы два сумашедшихъ П. Соколовскаго)
Участвують: Г-жи Т. В. Куницкая (арт. моск. театр.) Мануйлова (арт. русск. драмы) Евгенія Рудковская Г-да П. С. Никитинъ, Корикъ, П. М. Азонскій и др.
Голгофа человѣческихъ страданій кино-драма въ 6-ти част. сценарій, постановка и исполненіе центр. роли Николая Александровича Салтыкова
Участвують: Г-жи Э. Р. Каминская (знаменитая арт. еврейской сцены) М. Л. Юрьева (Прима-балерина моск. государ. театровъ. С. И. Невская, Е. К. Этингеръ. Г-да Петръ Инсаровъ О. З. Сусловъ. П. С. Никитинъ, Курскій и др.

Д. Фельдблюма[632]. «Апостол» став одним із останніх значних фільмів української тематики, знятих українською студією.

Інші постановки «Мирографа» за тематикою не відрізнялися від картин, випущених фірмою у 1913–1914 роках. Декілька фільмів зачіпали єврейську тему — драми з єврейського життя «Голгофа людських страждань» (сцен. і реж. М. Салтиков), «До старого Бога» (сцен. і реж. Е. Пухальський) — по сюжету однойменної п'єси б. Е. Писаревского (Шрайбера) і «Мірра Эфрос» (реж. М. Салтиков) — екранізація однойменного роману Я. А. Гордіна.

У репертуарі «Мирографа» в 1918 році основну частину складали фільми — «Дівчина моря» (сцени з курортного життя); комедія «Як Уточкін упіймав злодія»; драми «Гроші» (сцен. і реж. Е. Пухальський); «І таємницю поглинуло море» (реж. Е. Пухальський); «Ах ти, доля, злая доля»! (інсценування народної пісні; сцен. і реж. М. Салтиков)[633].

У штаті кіностудії «Мирограф» працював актор Петро Інсаров, який виявився агентом ВНК, і під час окупації Одеси німецькими військами вів активну підпільну роботу[634]. Після вступу в Одесу військ Денікіна коменданта кінофабрики П. Інсарова по доносу актора-провокатора Великатова заарештували і розстріляли. Білогвардійська контррозвідка заарештувала також П. Чардиніна за постановку «революційної» картини «Розповідь про сімох повішених»[635]. До речі, за даними Г. Журова, в Києві режисера Михайла Вернера також було ув'язнено білогвардійцями, і врятувався він тільки завдяки несподіваному вступу в місто частин Червоної Армії[636].

На відміну від компанії «Мирограф», яка мала досить великий павільйон і розташовувалася у престижному районі міста, ательє К. П. Борисова знаходилося в районі Молдаванки, на порівняно невеликій дворовій ділянці. Недалеко від поспішно побудованого павільйону зі скляним дахом знаходився льох, де розміщувалася адміністративна частина, а в глибині двору — склади і сараї. Борисов у минулому обіймав пост директора акціонерного «Одеського товариства штучних мінеральних вод, заснованого в 1829 р.». Борисов намагався розгорнути справу масштабно. Як зазначалося в оголошенні в журналі «Мельпомена», Т/Д «К. П. Борисов і К°» включав і «товариство кінематографічних картин», прокатну контору і учбову студію, яка відкрилася 1 червня 1918 року.



Емблема кінофабрики К. П. Борисова

632. В кино-фабрике «Мирограф»: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 43. — 25 января. — С. 7.
633. В кино-фабрике «Мирограф»: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 42. — 18 января. — С. 11.
634. Щепотьев С. И. Одесская кинофабрика ВУФКУ. 20-е годы // Вопросы истории и теории кино. — Л., 1973. — С. 139; Капчинский О. Агент из «Мирографа» // Родина. — 2002. — № 1. — С. 73–75.
635. Летопись российского кино. 1863–1929 / Сост.: В. Вишневский, В. Михайлов, В. Ватолин, А. Дерябин, В. Фомин, Р. Янгиров. — Москва: Материк, 2004. — С. 310.
636. Журов Г. В. Розвиток українського кіномистецтва. — Київ: АН УРСР, 1958. — С. 6.







В. Холодна і А. Бойтлер. Одеса, 1918 р.

Художнє керівництво кіностудією і кіношколою здійснював режисер і актор Сергій Ценін. Але, проіснувавши неповні два роки і виготовивши близько шести фільмів, ательє Борисова зникло, залишивши по собі надзвичайно скупі, зазвичай, інформаційні відомості.

Перші фільми студії поставив влітку 1918 року за власними сценаріями і зіграв у них головні ролі відомий комедійний актор Аркадій Бойтлер. Виїхавши після революції з Москви в Україну, він вступив до київського театрукабаре «Гротеск», де особливо успішно виконував комічні сценки без слів.

Коли влітку «Гротеск» гастролював в Одесі, Бойтлер поспіхом «скрутив» два короткометражні фільми — комедію з курортного життя «Бокс виручив» і комедію-фарс «Наші донжуани». Сюжет фільму будувався на тому, що герої переплутали на одеському пляжі свої купальні костюми. У цих картинах Бойтлер виконував роль Аркашки, популярного комедійного персонажа фільмів 1914–1916 років.

Восени 1918 року С. Ценін поставив в ательє К. П. Борисова кримінальну драму «Будинок людей живих» на сюжет однойменного роману Клода Фаррера і салонної драми «Симфонія любові».

Зберігся відгук про «Симфонію кохання» у журналі «Мельпомена». Рецензент, що сховався під псевдонімом Доде, зазначав:

«Сюжет банальний. Постановка примітивна. Гра акторів до нудоти солодкувата і сентиментальна. Картина рясніє технічними дефектами. Написи занадто короткі і неясні»[637].

Влітку 1918 року в Одесі починає працювати студія «Медуза» театрального антрепренера О. Сибірякова:

«В Одесі організувалася і приступила до зйомок художня кінематографічна фабрика під фірмою А. І. Сибірякова. Перша картина фабрики поступить на ринок у кінці серпня. Головним режисером запрошено режисера-оператора фабрики Торинофільм О. М. Нікітін, режисером В. Є. Черноблер, оператор Торинофільм Е. Еске»[638].

«Першою фільмою було інсценування популярного романсу Ізи Кремер «Чорний Том». Зйомки йшли на Малому Фонтані»[639]. Фільм «Чорний Том» було поставлено Олександром Нікітіним за власним сценарієм. Знімав картину оператор Е. Еске[640].

Протягом літа-осені 1918 року кінофабрика А. І. Сибірякова «Медуза» спільно з учбовою студією О. М. Нікітіна випустили ще два фільми — екранізацію романсу О. М. Вертинського «Ліловий негр» (сцен. і реж. В. Черноблер, зйомки проходили в Києві в офіцерському кінотеатрі гарнізонних зборів і кінотеатрі «Уранія»)[641] і екранізацію однойменної драмиказки Г. Гауптмана «Потонувший колокол» (реж. В. Черноблер)[642].

637. Цит. за: Островский Г. Л. Одесса, море, кино. — Одесса: Маяк, 1989. — С. 34.
638. Маленькие одесские новости. — 1918. — 15(2) августа; Маленькие одесские новости. — 1918. — 8 сентября (26 августа).
639. Островский Г. Л. Вказ. пр. — С. 37.
640. Чацкий Л. Новости кино (Съемки кино-студии А. Н. Никитина) / Л. Чацкий // Мельпомена. — 1918. — № 15. — 13 июля. — С. 15.
641. Фигаро. — 1918. — № 11.
642. Ч[ац]кий Л. К рождению кино-студии и кино-фабрики на Юге (Из бесед) / Л. Чацкий // Мельпомена. — 1918. — № 6. — 28 апреля. — С. 7.



Після закінчення зйомок фільму «Потонувший колокол», за публікацією у журналі «Мельпомена», у листопаді студія почала зйомку ще двох картин:

«Художня кінематографічна фабрика А. І. Сибіряков і К° закінчена зйомка картини по Гауптману "Потонувший колокол". Знімаються: "Валерія Бельмон" по Захер-Мазоху за участю примадонни Державних театрів Лідії Яківни Липковської і Ю. І. Юровського "Бездоганна жінка" по Г. Запольській з уч. Лідії Василівни Мансвєтової, З. Б. Ленської, П. Г. Баратова і Ю. І. Юровського»[643]. Анонсовані фільми вийшли на екрани у січні 1919 року.

Одеська кінофірма «Мізрах» продовжувала розвивати єврейську тему. Протягом 1918 року режисер Олександр Аркатов і оператор Григорій Дробін поставили історичну драму «Кантоністи» і комедію «Кривавий жарт». Фільм «Кантоністи» був екранізацією розповіді Г. І. Богрова «Пойманник» про життя і насильницьке рекрутування єврейських дітей за часів Миколи І. «Кривавий жарт» — вільна екранізація однойменного роману Шолом-Алейхема.

Роман «Кривавий жарт» Шолом-Алейхем написав під враженням від суду над Менделем Бейлісом. Двоє молодих людей, єврей і російський хлопець-дворянин, обмінюються документами. Перший стає Гришою Поповим, другий — Гершем Рабіновичем. Новоявленому єврєєві пред'являють звинувачення в ритуальному вбивстві. Таким чином справжньому Григорію вдається дізнатися, як нелегко в Росії бути євреєм. Картина «Кривавий жарт»



643. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 31. — 2 ноября. — С. 5; Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 31. — 2 ноября. — С. 15.

мала успіх, і О. Аркатов знову звернувся до сумного єврейського гумору, поставивши у 1919 році комедію «Хочу бути Ротшильдом» по прозі Шолом-Алейхема.

Закінчуючи огляд фільмів, знятих у 1918 році, відзначимо фільм «Лгунишка» (сцен. і реж. Б. Юнгвіц), про який найуспішніший театральний антрепренер В. Снарський повідомляв на сторінках журналу «Мельпомена»:

«Через деякий час кінофабрикою Вл. Йос. Снарського буде випущено картину за участю Клари Юнг і Боеза Юнгвіца "Лгунишка" (Джейкеле Блофер) у 5-ти великих частинах. За довідками звертатися до В. І. Снарського м. Вінниця, міськ. театр»[644]. Картина «Лгунишка» була екранізацією популярної єврейської оперети Б. Юнгвіца. Вірогідно, фільм був калькою з картини «Брехун», поставленою в Петрограді в 1916 році за участю тієї ж Клари Юнг[645].

Ситуацію в Одесі у кінці 1918 року досить колоритно описує у вже цитованих спогадах В. Гурко:

«В Одесі я застав приблизно ту ж картину, яку залишив там місяця за три перед тим, а саме той же "Лондонський" готель, що гудів з ранку і до пізнього вечора незліченною безліччю найрізноманітніших уламків колишнього ладу, що стеклися сюди з різних місцевостей Росії. Як і раніше тут був центр громадського, безсумнівно біженського характеру, життя. Петроградський бомонд, гвардійське офіцерство, безліч південних землеробів, представники місцевого, споконвіку космополітичного, суспільства, у минулому поважні й середньої руки чиновники; спекулянти, банкіри, пані півсвіту — усе тут перемішалося і навіть злилося. Тут багато хто проводив за стравами і питтям довгі години; тут народжувалися, передавалися і поширювалися дуже суперечливі, але переважно оптимістичного характеру різноманітні чутки, серед яких несподівано лунали панічні ноти»[646].

Кінопідприємці через часту зміну влади були вимушені пристосовуватися до мінливої кон'юнктури. Крім того, їм доводилося працювати в постійному страху перед конфіскаціями і розправами. Про цей період Громадянської війни Михайло Булгаков говорив так: «Найжахливіший рік у Росії був 1918-й. Гірше за нього був тільки 1919-й».

У 1919 році події Громадянської війни на території України розвивалися нестримно. Окрім частин Червоної Армії і Добрармії Денікіна, у війну були втягнуті війська Антанти, Військо Польське, воєнізовані підрозділи Петлюри і Махна, а також різні бандитські угруповання.

У порівнянні з успішнішим в плані кіновиробництва 1918 роком, коли кіностудії Києва і Одеси випустили 24 фільми, 1919-й виявився менш плідним — вийшло 15 картин, 4 з яких було випущено в Одесі і 10 — в Києві.

Після відходу німецьких військ кіновиробництво в Києві помітно активізувалося. На початку вересня 1919 року, за повідомленнями преси, відкрилася кінофірма «Верітас», співробітничати з якою зголосилися Б. Савинков, В. Бурцев, Л. Андрєєв та ін.[647]. А/Т «Г. Лібкен і К°», що працювало в Києві з осені 1918 року, здійснило постановку фільму «Мазепа» (реж. С. Веселовський) і планувало випу-

644. Там само. — С. 20.
645. Театральная газета. — 1916. — № 30. — С. 18.
646. Гурко В. Из Петрограда через Москву, Париж и Лондон в Одессу // 1918 год на Украине. — Москва: Центрполиграф, 2001. — С. 334.
647. Киевское эхо. — 1919. — № 9–14.

стити фільми «Хазяїн і працівник» і «Крижаний будинок»[648]. Київська кіноконтора Я. Яцовського і М. Бернштейна «Сила» випустила три фільми: «Анна Краєва», «Лист померлої» і «Посмішки життя — гримаси смерті»[649].

Особливо бурхливу діяльність розгорнула кіностудія «Художній екран». У 1919 році в роботі одночасно знаходилися 9 сценаріїв. Досить значною постановкою була екранізація роману М. Г. Чернишевського «Що робити?» (сцен. і реж. М. БончТомашевський). Доречно у зв'язку із цим відзначити, що перша екранізація цього роману була здійснена в 1917 році московською компанією Т/Д «А. Талдикін, М. Козловський», причому сценарист картини І. Тенеромо і оператор М. Козловський у різний час працювали в Україні[650]. Студія «Художній екран» випустила також драму «Кара» і анонсувала постановки «Homo sapiens» (по С. Пшибишевському), «Життя і любов Жана Карміна», «Дрімають плакучі верби», «Геть зброю!», «Її послало пекло», «Князь із Альгамбри» і «Більше ніж любов». Ймовірно, багато з цих проектів залишилися незавершеними. В усякому разі, анонсовані фільми в Україні не демонструвалися.

Останньою постановкою кіностудії «Художній екран» був агітфільм «Через кров до відродження». Фільм знімався за замовленням Відділу пропаганди контррозвідки Денікіна (ОСВАГ) і анонсувався як «життєва драма на тлі більшовицького володарювання». Картина складалася із восьми сцен: вступ більшовиків у Київ, знущання червоноармійців, рада комісарів, «муки у надзвичай ці», провокація, 121 розстріляний, масові похорони, зустріч білої гвардії. Знімався фільм восени 1919 року, коли Київ знаходився під контролем Добрармії. Начальник відділу кінопропаганди Добровольчої армії Е. Грімм у статті «Кінопропаганда», опублікованій у паризькій газеті «Загальна справа» в 1920 році, писав:

«…Після заняття Києва знайшлася якась "інтернаціональна компанія", яка в одному із занепалих ательє поставила нашвидкуруч картину "Через кров до відродження". У цій картині з дивною "реалістичністю" інсценовано тортури, розстріли і ін. Така картина не могла не мати лише негативного значення своєю утрируваністю і прямо-таки потворним змістом.

Але ця картина була створена приватними особами, що бажали використовувати сенсаційну тему для наживи, розраховуючи на легковір'я публіки. Наскільки мені відомо, їх розрахунки не виправдалися, і картина успіху не мала»[651].

У 1931 році на засіданні групи історії радянського кіно кіносектора ДАМИС (державна академія мистецтвознавства), присвяченого спогадам найстаріших кінопрацівників, вдалося встановити учасників постановки — продюсер Володимир Іванов, сценарист Ольга Блажевич, режисер Аксель Лундін. Іванов незабаром після зйомки картини емігрував і продовжував займатися кіновиробництвом у Франції — про нього детальніше сказано в підрозділі «Кіноеміграція».

648. Рибаков М. Хрещатик відомий і невідомий. — Київ: КИЙ, 2003. — С. 192.
649. Там само.
650. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — С. 121.
651. Гримм А. Кинопропаганда // Общее дело (Париж). — 1920. — 3 июня. — С. 2. Цит. за: Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919 / Сост.: В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва: Новое литературное обозрение, 2002. — С. 486.

Лундін після заняття Червоною Армією Києва поставив «червоні» агітки «У царстві ката Денікіна», «Революційний тримайте крок!», «На допомогу Червоному Харкову» та ін. У 1920-х роках він продовжував працювати в українських кіностудіях. Блажевич також у 1920-х роках співробітничала із радянською кінематографією. По її сценаріях були поставлені фільми «Меч милосердя», «Робітник Швирьов», «Дитя цирку» та ін.[652].

У Одесі в 1919 році з приходом Добрармії відкрилася прокатна контора «Південфільм»[653], відновила роботу кіностудія К. П. Борисова. За повідомленням журналу «Мельпомена», «при фабриці були відкриті безкоштовні практичні курси кіно з обов'язковою участю в зйомках. У картинах, що випускалися на ринок, брали досить успішну участь учні курсів»[654].

Восени кіностудія випустила малопримітну салонну драму «Гримаси життя»[655] (реж. С. Ценін). Задля більшого комерційного успіху Борисов запросив найпопулярнішого виконавця циганських і російських романсів Юрія Морфессі. Одеський редактор і кінознавець Г. Л. Островський у книзі «Одеса, море, кіно» приводить фрагмент спогадів художника Володимира Мюллера, що працював над цією картиною:

«Зведену декорацію холу балетної школи необхідно було зняти протягом одного дня. Проте пізніше опівдня сонце, зрозуміло, перейшло на іншу позицію і стало освітлювати інтер'єр інакше. Нічого не залишалося робити, як взятися за кути нескладної декорації і повернути її услід за сонцем. Сонячні промені знову освітили «хол» як і вранці»[656].

Наприкінці осені 1919 — початку зими 1920 кіностудія Борисова випускає останню постановку — «Яшкаскакун» (сцен. і реж. Л. Вальтер) — пригодницьку драму по роману Л. О. Кармена «На дні Одеси». Восени 1919 року, за повідомленням журналу «Мельпомена», в Одесі створюється акціонерне товариство «Російське кіновидавництво». Зйомки першого фільму планувалося проводити в Одесі і Криму[657]. Єдиною випущеною картиною нової фірми була драма «Пучина» (реж. В. Черноблер). Відкрита восени під керівництвом Миколи Салтикова одеська компанія «Кіножиття»[658] планувала створювати картини, які «могли б послужити культурному і політичному оздоровленню російського народу»[659]. Дебютною роботою компанії стала біографічна картина «Саботажники» (сцен. і реж. М. Салтиков) про останні роки життя письменника-філософа Леоніда Андрєєва.

Після прийнятої 31 березня 1919 року постанови денікінського Управління торгівлі і промисловості на особливій нараді при головнокомандуючому зброй-

652. Сценаристы советского художественного кино 1917–1967. Справочник / Сост.: В. Н. Антропов, Н. А. Глаголева, М. И. Павлова, И. И. Петренко; Под ред. О. В. Якубовича-Ясного. — Москва: Искусство, 1972. — С. 45.
653. Одесские новости. — 1919. — 8 октября. — С. 1.
654. Чацкий Л. В мире экрана // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 13.
655. Одесский листок. — 1919. — 19 октября.
656. Островский Г. Л. Вказ. пр. — С. 33–34.
657. Одесские новости. — 1919. — 12 ноября. — С. 4.
658. Чацкий Л. В мире экрана (Из бесед) // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 13.
659. Кино-жизнь: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 60. — 2 ноября. — С. 15.

ними силами півдня Росії про початок діяльності А/Т «Мірограф» в Одесі[660], загальні збори компанії ухвалили відновити діяльність[661]. Компанія зуміла до осені закінчити розпочаті раніше роботи — кіноетюд «Око за око» (сцен. і реж. Е. Пухальський) і драму «Народжений від скорботи і розпусти» (реж. М. Салтиков).

Через нестабільну політичну й економічну ситуацію лихоманило систему прокату. Як тільки влада переходила до більшовиків, багато кінотеатрів згортали свою діяльність. З приходом Добрармії робота кінотеатрів знову активізувалася:

«Катеринослав. З приходом Добрармії в театрі «Колізей» п. Спектор культивує кіно, пропонуються тут спектаклі і оперети, в «Інтимному» — кіно, у «Солейль» — картини і сольні номери»[662]. Трохи раніше про бурхливу діяльність Ісая Спектора повідомляла і Катеринославська газета «Приазовський край»:

«Третього дня повернувся з Відня і Будапешта власник місцевої синематографічної контори "Мистецтво" і театру "Колізей" І. А. Спектор, яким закуплено 200 000 метрів картин італійських, німецьких і американських фірм останніх випусків. Значущою купівлею картин є американська фільма "Таємниці Нью-Йорка" — у 24 серіях і 120 частинах. Остання картина куплена в монопольне право на усю Україну. Перша партія картин очікується найближчим часом»[663].

Голова Південноросійського союзу кінематографічних прокатних контор І.І. Розенфельд у розмові з кореспондентом журналу «Мельпомена» відзначав факт заповнення ринку іноземними картинами. На його думку, відірваність України від Москви загрожувала упродовж двох місяців повністю позбавити можливості демонструвати в кінотеатрах фільми російського виробництва[664].

Але й при владі Денікіна власникам кінотеатрів доводилося як податки віддавати левову частку касового збору. У аналогічній ситуації опинилися й антрепренери. Такий собі Тайфун у замітці «В лещатах податків» повідомляв:

«Податки в театрах зараз складають 40 % валового збору, 5–10 % — авторських, гонорари артистів і оренда. Що ж тоді залишається в касі підприємця?» — запитував автор замітки[665].

Через постійні перебої в поданні електроенергії закривалося багато театрів і кінотеатри. Тільки підприємства, що мали автономні електростанції, продовжували працювати. Досить красномовну картину ситуації кінопрокату в 1919 році змальовує стаття в «Мельпомені»:

«Кінематографічний ринок зараз переживає кризу. Одеські фабрики усі закриті, а ввезення картин досі відсутнє. Голова кіно і театровласників І. І. Кругліков вказує на неможливі умови, в які поставлені власники кінотеатрів. Річ у тому, що картина зараз коштує колосальних грошей, яких навіть величезна розцінка місць не може виправдати. Так, десять італійських картин, привезених на пароплаві "Шилка" до приходу більшовиків, зараз оцінюються у 1 000 000 крб. Цікаві картини "Підписання мирного договору", "Засідання мирного конгресу", куплені

660. Одесская правда. — 1919. — 8 октября. — С. 1.
661. Одесские новости. — 1919. — 8 октября. — С. 1.
662.Екатеринослав: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 15.
663. Новости экрана: [Ред. ст.] // Приднепровский край. — 1918. — 27(14) сентября.
664. В мире экрана (Из беседы): [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 19. — 10 августа. — С. 14.
665. Там само. — С. 3.

у Франції за 1 000 франків, зараз при перерахунку на російські гроші становлять переконливу суму в 19-20 тисяч карбованців. Не треба й казати про те, що окупити зборами такі картини неможливо. Цим і пояснюється, що усі «новинки" виявляються добре відомими старими картинами»[666].

У 1919 році на території Галичини було відзнято лише один ігровий фільм. Стрічка «Obrońcy Lwowa» / «Захисники Львова» (реж. Н. Петекевич). Картина розповідала про події Польсько-Української війни 1918–1919 років[667].

У 1918–1919 роках приватні кіностудії на території України випустили 100 фільмів, з яких продукція українських кіностудій складала 39 картин, російських — 61. У Росії і на Кавказі у цей час об'єм кіновиробництва склав 110 фільмів. Наведені показники дуже приблизні, оскільки багато фільмів, віднесених у виданих фільмографічних каталогах як до знятих у Росії, були російсько-українськими. Приміром, зйомки проходили в Росії у павільйоні певної фірми, потім режисер привозив негатив до України, де здійснювалися проявлення, монтаж, друк титрів і наклад фільму.

У Росії в цей час кіновиробництво зосередилося в Москві, Петрограді, Ярославлі, Ростові-на-Дону і Баку. Найактивніше працювали Т/Д «А. Талдикін», Т/Д «Русь» М. Трофімова в Москві, А/Т «Нептун» П. Антіка в Петрограді, А/Т «Біофільм» у Баку, А/Т «Г. Лібкен і К°» у Ярославлі та ін.[668].

Серед найвизначних фільмів, знятих у Росії, можна назвати картини Т/Д «Русь» «Дівичі гори» (1918–1919, реж. О. Санін), «Йола» (1918, реж. В. Старевич), «Каліостро» (1918, реж. В. Старевич), «Царевич Олексій» (1918, реж. Ю. Желябужський), «Поликушка» (1919, реж. О. Санін); А/Т «Нептун» — «Панночка і хуліган» (1918, реж.: Е. Славінський, В. Маяковський), «Не для грошей народжений» (1918, реж. М. Туркін); Т/Д «Д. І. Харитонов» — «Мовчи… смуток… мовчи…» (1918, реж. П. Чардинін); А/Т «Біофільм» — «Ночувала хмаринка золота» (1918, реж. І. Перестіані); ательє Й. Єрмольєва — «Отець Сергій» (1918, реж. Я. Протазанов) і інші[669].

Слід зазначити, що один із найкращих фільмів російського кінематографу тих років — «Отець Сергій» — був тимчасово заборонений в Одесі й інших містах, контрольованих Денікіним через «спірне» трактування церковного життя[670].

Центральні райони Росії в період Громадянської війни були ізольованими і втратили можливість забезпечити кіновиробництво необхідною кількістю сирої плівки.

666. Хроника: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 54/55. — 24 сентября. — С. 16.
667. Watki ukraińskie w polskim filmie. Wstępny rekonesans dobrochna dabertuam (Poznań, 1998–03–05).
668. Вишневский В. Каталог фильмов частного производства 1917–1921 // Советские художественные фильмы. — Москва: Искусство, 1961. — Т. 3. — С. 248–306.
669. Там само.
670. Новости кино: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 31. — 2 ноября. — С. 17. На початку грудня 1918 року через появу на ринку фільмів «які послаблюють і ображають релігійні почуття віруючих» київський градоначальник ввів цензуру і видав постанову про обов'язкове цензурованії фільмів. На виконання цього розпорядження було заборонено показ картини «Отець Сергій» в кінотеатрі «Експрес». Однак на другий день заборона була скасована, так як власники кінотеатру пред'явили позов на владу «за понесені збитки від закриття театру внаслідок заборони картини». Див.: Последние новости. — 1918. — 10 октября; Театральный день. — 1918. — 12 октября.

Існування кінематографу в Україні в період Громадянської війни безпосередньо залежало від політичної ситуації[671]. Та все ж, на відміну від Росії, в Україні, що знаходилася в епіцентрі бойових дій, склалися сприятливіші умови для кіновиробництва у зв'язку з тим, що вдалося налагодити відносно стабільні постачання сирої плівки, і, головне, тут зосередилися провідні кінопрацівники із кіноустаткуванням, вивезеним із Москви й Петрограду.

2.4 Кіноосвіта

Необхідність у підготовці фахівців для кінематографу виникла вже в перші роки його появи. Звичайно, про створення учбових кінозакладів тоді ніхто не думав. Першим кроком у напрямі кінонавчання стали невеликі брошури, в яких давався детальний опис кіноапаратів і правила їх експлуатації. Подібні видання виходили за кордоном. Деякі з них в перекладі було видано в Росії. У 1898 році в Петербурзі вийшла книга В. Тюріна «Жива фотографія». Перша російська книга про кінематограф популярно висвітлювала принципи «синематографу» братів Люм'єр. Надалі в Росії вийшли десятки книг про кінематограф.

Перші спроби системного і популярного викладу суті кінематографу й історії його розвитку здійснюються в Росії в 1909 році. Видана в Москві книга В. Готвальда «Кінематограф. Його походження, устрій, сучасне і майбутнє громадське і наукове значення» стала дуже популярною і видавалася два рази.

Видаються в Росії і книги інших авторів: «Кінематограф, його устрій і застосування» (Б. Дюшен, С.-Пб., 1909); «Кінематографи і устаткування до них» (О. Мін, С.-Пб., 1910); «Правила щодо найпростішого облаштування кінематографу» (О. Божевольнов, М., 1911); «Жива фотографія. Як винайшли кінематограф, його устрій і як виготовляють картини для кінематографу» (В. Добровольський, М., 1912). Видавалися також правила по зберіганню фільмокопій, роботі касирів і кіномеханіків, щодо експлуатації кінотеатрів, по законодавству і цензурі: «Нормативні правила по облаштуванню і утриманню театрів і кінематографів, розроблені спеціальною комісією, утвореною при технічно-будівельному комітеті Міністерства внутрішніх справ» (М., 1911; Новгород, 1911; Рига, 1911);

671. Для кращого розуміння того, в яких умовах доводилося існувати кінематографу в Україні, наведемо дані про зміну влади в період Громадянської війни в Києві та Одесі: Київ: 31 груденя 1917 — встановлення влади Центральної Ради; 26 січня 1918 — Червона Армія займає Київ; 1 березня 1918 — Центральна Рада повертається до Києва разом з німецькими військами; 29 квітня 1918 — урядом Центральної Ради змінино уряд гетьмана П. П. Скоропадського; 10 грудня 1918 — гетьмана Скоропадського змінено петлюрівською Українською Директорією; 5 лютого 1919 — Червона Армія займає Київ; 6 травня 1919 — війська Петлюри займають Київ; 31 серпня 1919 — війська Денікіна займають Київ; 15 грудня 1919 — Червона Армія займає Київ; 8 Мая 1920 — Військо Польське, в складі якого перебували петлюрівські загони займає Київ; 12 іюня 1920 — Червона Армія займає Київ. Одеса: грудень 1917 — встановлення радянської влади; квітень 1918 — окупація німецькими військами; грудень 1918 — окупація військами Антанти; 12 грудня 1918 — війська Директорії УНР займають Одесу; початок січня 1919 — Червона Армія займає Одесу; початок лютого 1919 — окупація військами Антанти; 6 квітня 1919 — Червона Армія займає Одесу; 23 серпня 1919 — війська Денікіна займають Одесу; 8 лютого 1920 — Червона Армія займає Одесу.

«Кінематограф і його просвітницька роль» (Е. Самуйленко, С.-Пб., 1912); «Проект обов'язкової постанови по облаштуванню й утриманню театрівкінематографів» (С.Пб., 1912); «Театр-кінематограф» (Могильов, 1913); «Як облаштувати, обладнати і відкрити Театр-кінематограф» (М. Кравченко, Єкатеринодар, 1913).

Специфіка професій кіномеханіка і тапера висвітлювалася в наступних спеціалізованих навчальних посібниках: «Інж. підручник по електриці» (М. Болотін, М., 1908) — правила для кіномеханіків; «Кінематограф, його устрій, техніка і останні удосконалення» (К. Вальтер, М., 1911) — практичний посібник для механіків кінематографу, що бажають вивчити техніку кінематографу і стати професійними демонстраторами картин; «Правила і настільна книга для кіномеханіків» (А. Тер-Григорян, Ерівань, 1914); «Піаніст — ілюстратор кінематографічних картин» (А. Голдобін, Б. Азанчев, Кострома, 1912) — правила і бібліографічний покажчик музичного матеріалу для ілюстрації кінематографії; «Досвід щодо правил ілюстрування синематографічних картин з додатком і покажчиком 1000 тем» (І. Худяков, М., 1912) — посібник для піаністівімпровізаторів і власників електротеатрів.

Починаючи з 1916 року в Росії видаються книги, що висвітлюють специфіку кіновиробництва і кінозйомок і розповідають про професії оператора, сценариста, режисера: «Кінематограф у практичному житті» (Е. Маурін, П., 1916) — популярний курс кінематографії для кіновласників, кіномеханіків, кінооператорів; «Практичний курс кінематографії» (Н. Ільяшевич, П., 1916) — необхідний супутник механіка, власника театру, наймача; «Уся кінематографія. Настільна адресна і довідкова книга» (під ред. Ц. Сулимінського, М., 1916); «Практичне керівництво по кінематографії» (М. Олейников, Й. Єрмольєв, М., 1916)[672]. У 1917 році в Петрограді була випущена книга Д. Куманова «Школа кінематографії».

Найціннішим навчальним посібником, на думку сучасників, було видання «Практичне керівництво по кінематографії». У ньому в комплексі розглядалися професійні особливості роботи лаборантів, режисерів, сценаристів і операторів; розповідалося про техніку написання сценарію, постановку сцен, про облаштування кінознімального апарату, про павільйонні й трюкові зйомки і навіть про роботу режисера з акторами.

У книзі «Уся кінематографія», приміром, давався цікавий опис застосування крупного плану:

«Вам необхідно, скажімо, зображувати, що на пишному балу страждає покинутий коханець. Для цього ви знімаєте спочатку загальний вид балу з коханцем, що притулився до стіни, потім зовсім крупно даєте на екрані його страждене обличчя і, нарешті, повертаєтеся до масової сцени». Даючи настанови, як це треба робити, у книзі рекомендувалося вдаватися, в першу чергу, до допомоги рейкової каретки, знімаючи перехід із загального на великий план з руху. І тільки в останню чергу рекомендувалося звертатися до «кустарного» способу перестановки апарату[673].

672. Вишневский В. Библиография отдельных и периодических изданий дореволюционной кинематографии // Киноведческие записки. — 2001. — № 51. — С. 302–314.
673. Вся кинематография: Настольная адресная справочная книга: 1916: Первый год издания. — Москва: Изд. Ж. Чибрарио де Годэн под редакцией Ц. Ю. Сулиминского, [1916].

В Україні видаються три книги, які, певною мірою, можна віднести до навчальних кінопосібників: «Нормативні правила по облаштуванню, утриманню театрів і кінематографів і зберіганню целулоїдних для них стрічок» (К.: Видавництво А/Т «З. А. Френкель», 1911); ««Кінетофон» Т. А. Едісона» (Харків: Тип. С. А. Шмерковича, 1914) — про облаштування кінематографу, що говорить і співає[674], і «Кінематографічний нарис» (К., 1919) — кінометодика швидкої освіти і виховання значних людських мас в розумовому, моральному і естетичному сенсі за системою інженера-педагога Б. А. Шуммера[675].

Спроби організації перших учбових кінозакладів у Росії й Україні припали на роки Першої світової війни. У розпал війни, коли в Росії почалося інтенсивне зростання кіновиробництва, виявилася гостра нестача професійних кадрів. Хоча, варто зазначити, що ще в 1912 році журнал «Сине-фоно» писав про відкриття в Москві драматичних шкіл і курсів. Як вважала редакція журналу, «актороманія» пояснювалася «збільшеним попитом на акторську працю через відкриття численних театрів-мініатюр і синематографічних ательє»[676]. Професіям монтажера і лаборанта навчали на деяких кінофабриках. Приміром, журнал «Синефоно» ще в 1913 році повідомляв:

«При перших дозволених урядом курсах шоферів уперше відкрилися курси кінематографічних механіків і техніків»[677].

Існували перші кіношколи, або, як їх тоді називали, кіностудії, двох видів — автономні, організовані за принципом театральних студій, із вивченням суміжних мистецтв і курсу кінематографу, і при кінофабриках, де, зазвичай, навчалися тільки кінематографічним спеціальностям. Учбові кіностудії відкривалися в містах, де сконцентрувалося кіновиробництво, — в Москві, Петрограді, Києві, Одесі.

Восени 1914 року, за повідомленнями московських кіножурналів, у Санкт-Петербурзі відкриваються «Курси мистецтва кінематографічної гри»[678], а «одним московським музично-драматичним училищем вводиться новий курс викладання по кінематографії. Для цієї мети запрошені відомі артисти і деякі кінематографічні режисери»[679].

Ідея відкрити один із перших спеціалізованих учбових кінозакладів із викладанням творчих предметів належить режисерові Олександру Аркатову. Влітку 1916 року Московське градоначальство видало йому дозвіл на відкриття учбових кінокурсів з режисерським, драматичним, кінооператорським, лабораторним і кіномеханічним відділеннями[680].

На початку грудня 1916 року в Петрограді Скобелевський Освітній Комітет оголошує про набір у «Студію екранного мистецтва»:

«Основна мета студії — створення кадру культурних діячів екрану. Директор студії — Олександр Вознесенський, серед викладачів: Микола Євреїнов, Всеволод

674. Вишневский В. Вказ. пр. — С. 308–311.
675. Киножурнал АРК. — 1925. — № 2. — С. 40.
676. Сине-фоно. — 1912. — № 24. — С. 25, 27, 29–30.
677. Синефоно. — 1913. — № 26. — С. 36.
678. Сине-фоно. — 1914. — № 3. — 29 марта. — С. 39.
679. Кине-журнал. — 1914. –№ 7. — С. 89.
680. Проектор. — 1916. — № 13/14. — С. 3, 14–15; Хроника кино // Театр и кино. — 1916. — № 31. — 30 июля. — С. 14.

Мейерхольд, Віра Юренева, Іван Мозжухін, Вітольд Полонський, Володимир Максимов, Яків Протазанов та ін. Теми занять: "Актор для екрану", "Література екрану", "Танці на екрані", "Екран і музика", "Живопис і грим для екрану"»[681]. Через два роки при Скобелевському Освітньому Комітеті відкривається «Студія екранного мистецтва» під керівництвом О. С. Вознесенського[682].

Один із перших учбових кінозакладів в Україні відкрився в Одесі. У 1916 році починають свою роботу кінематографічні курси при театральній школі Є. Молчанової[683]. У тому ж році в Києві при оперно-драматичних курсах А. М. Тальновського відкривається кінотеатральне відділення, де викладалися: мімодрама, практика сцени, грим, міміка, пластика, танці, фехтування, історія театру, психологія і спорт. На посаду завідувача відділенням було запрошено режисера Йосипа Сойфера[684]. Спроби готувати акторів кіно в українських театральних навчальних закладах були непоодинокими.

Обіцянкою щодо участі у зйомках залучав у 1917 році до «Спеціальної студії гри для кінематографу» в Києві «придворний артист закордонних державних театрів», як він себе іменував, Густав Оберг. Претендентів на «зірок екрану» було чимало. У зв'язку з підвищеним попитом дирекції довелося проводити вступні іспити серед тих, хто вже записався в студію. Іспити проходили щодня, починаючи з 15 травня 1917 року, за адресою: вул. Володимирська, 14, кв. 7[685]. Повідомлення про другий набір учнів до «Спеціальної студії гри для кінематографу придворного артиста закордонних урядових театрів Густава Оберга» було опубліковане 29 серпня 1917 року[686]. Через три місяці київська преса повідомила про проведення кіноранку — «живого екрану», який мав відбутися за участю студійців 26 листопада 1917 року в театрі «Співала Крейда» на Хрещатику, 29[687].

У Києві в 1917 році також відкрилася кіностудія під керівництвом О. Г. Гусєва і Г. А. Троїцького при «Музичнодраматичних курсах» А. Тальновського[688]. Тальновський читав лекції з теорії музики, Олександр Дейч — по театру, Йосип Сойфер — з кінематографу[689]. Вступні іспити планували почати 31 серпня. Прийом документів проходив щодня за адресою: Хрещатик, д. 5[690]. Друге оголошення про прийом в студію було опубліковане 8 вересня 1917 року[691]. У 1917 році в студії разом з оператором Г. Троїцьким працювали актори і режисери кіно. За повідомленнями київських газет, випускникам курсів надавалася можливість брати участь

681. Петроградская вечерняя почта. — 1917. — 13 декабря. Цит. за: Летопись российского кино. 1863–1929 / Сост.: В. Вишневский, В. Михайлов, В. Ватолин, А. Дерябин, В. Фомин, Р. Янгиров. — Москва: Материк, 2004. — С. 232.
682. Кино-газета. — 1918. — № 6. — С. 4; Н. Г. «Студия экранного искусства» // Театр и искусство. — 1918. — № 14/15. — 5 мая. — С. 153.
683. Росляк Р. В. Становлення кіноосвіти в Україні (друга половина 10-х — початок 30-х рр. XX ст.): Дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01. — Київ, 2004. — С. 24.
684. Хроника: [Ред. ст.] // Живой экран. — 1915. — № 21/22. — 1 августа. — С. 35.
685. Киевская мысль. — 1917. — 13 мая.
686. Киевлянин. — 1917. — № 204. — 29 августа. — С. 1.
687. Киевская мысль. — 1917. — 23 ноября.
688. Киевлянин. — 1917. — № 21. — С. 1.
689. Киевский театральный курьер. — 1916. — 10 января.
690. Киевская мысль. — 1917. — 1 сентября.
691. Киевлянин. — 1917. — № 211. — 8 сентября. — С. 1.



у зйомках «готельних моментів і цілих п'єс»[692].

Наступного року Тальновський звернувся до режисера кінофірми А/Т «Г. Лібкен і К°» Сигізмунда Веселовського з пропозицією очолити учбовий заклад. Учні студії дістали таким чином можливість істотно підвищити загальну підготовку, особливо її практичну частину — під час зйомок картин А/Т «Г. Лібкен і К°»[693].

Серед київських учбових кінозакладів 1918 року великим авторитетом користувалася «Студія кіномистецтва» М. ОрловаТабачникова, де заняття проводилися «досвідченим викладацьким складом під безпосереднім керівництвом і наглядом відомого кінорежисера Михайла БончТомашевського»[694]. Студія знаходилася на Хрещатику, 36 (у дворі «Будинку інтермедій»), а канцелярія — по вул. Фундуклеївській, 4, кв. 2. Ще до початку занять першої групи слухачів (набір закінчився 19 квітня), з'явилося оголошення про набір наступної групи. Випуск першої групи складався з 30 осіб[695], і, за повідомленнями київського журналу «Театральне життя», заняття в студії проводилися «виключно експериментальним способом»[696] і усі студійці знімалися в картині за сценарієм, написаним спеціально для цього учбового закладу[697].



У 1918 році в Києві на базі ательє «Художній екран» була організована учбова «Студія екранного мистецтва» під керівництвом відомого драматурга і критика Олександра Вознесенського.

692. Киевская мысль. — 1917. — 8 сентября
693. Театральная жизнь. — 1918. — № 25. — 22 сентября. — С. 3.
694. Театральная жизнь. — 1918. — № 10. — 12 апреля. — С. 3.
695. Театральная жизнь. — 1918. — № 20. — С. 15.
696. Театральная жизнь. — 1918. — № 18. — 9 мая. — С. 4.
697. Театральная жизнь. — 1918. — № 20. — С. 15.



Студія экраннаго искусства.

Имѣя въ виду, что при будущемъ культурномъ строительствѣ жизни, **КИНЕМАТОГРАФЪ** долженъ стать однимъ изъ могучихъ факторовъ художественнаго и идейнаго творчества, об во „Художественный Экранъ" открываетъ

СТУДІЮ ЭКРАННАГО ИСКУССТВА.

Основная цѣль студіи—созданіе кадра культурныхъ дѣятелей экрана: актеровъ, авторовъ, режиссеровъ и т. д.

Преподавателями СТУДІИ приглашены:

В. Л. ЮРЕНЕВА (игра для кинематографа), **А. А. ПАСХАЛОВА** (логика переживаній), **В. П. ЯНОВА** (техника экранной игры), **С. Л. КУЗНЕЦОВЪ** (мимика) **АЛ. ВОЗНЕСЕНСКІЙ** (искусство экрана и сценарій), **Н. Н. ЕВРЕИНОВЪ** (психологія режиссуры), и рядъ лекторовъ по вопросамъ творчества и техники въ области кинематографа (литература экрана, музыка экрана, танцы на экранѣ, гримъ для экрана и т. д.)

Запись слушателей производ. въ канцеляріи СТУДІИ (Рейтарская 13, кв. 2. тел. 16—25), ежедневно отъ 11—1 ч. дня, а по вторникамъ и отъ 5—7 час. вечера. Тамъ же выдаются подробныя свѣдѣнія о программѣ лекцій и практическихъ занятій (съемокъ).

Начало занятій въ студіи—1 октября нов. ст.

Оголошення про відкриття студії екранного мистецтва з’явилися в багатьох київських газетах і журналах. Урочисте відкриття студії спочатку планувалося 15 вересня[698], але воно неодноразово переносилося:

«Запис слухачів проводиться в канцелярії студії (Рейтарська, 13, кв. 2) щодня. Там же даються детальні відомості про програму лекцій і практичних занять (зйомок). Початок занять в студії з 1 Жовтня цього року», — йшлося в одному з оголошень[699]. Плата за увесь курс навчання складала 500 карбованців[700].

Проте відкриття студії, заплановане на 1 жовтня, у зв’язку «з деякими технічними проблемами» так і не відбулося, і вчергове було перенесення — цього разу на п’ять днів до «Нового театру», що на Хрещатику, 36, де О. Вознесенський мав прочитати програмну лекцію, а слухачі — почати перегляд і обговорення фільму[701].



О. Вознесенський, керівник Студії екранного мистецтва

«У неділю 6 жовтня у б. № 36 на Хрещатику відбулося відкриття першої значної в Києві кіностудії, яку очолює автор багатьох робіт по екранному мистецтву О. С. Вознесенський. — Повідомляла київська газета «Останні новини». — Близько 1 год. дня аудиторія була заповнена. Окрім слухачів на відкритті студії були присутні чимало почесних гостей: Г. А. Пасхалова, В. П. Янова, С. Л. Кузнєцов, А. Р. Кугель і багато інших представників літературного і артистичного світу».

698. Последние новости (вечерний выпуск). — 1918. — 3 октября (20 сентября).
699. Последние новости (вечерний выпуск). — 1918. — 12 сентября (30 августа).
700. Театральная жизнь. — 1918. — № 24. — С. 18.
701. Последние новости (вечерний выпуск). — 1918. — 3 октября (20 сентября).

На відкритті студії О. Вознесенський виголосив промову, яка під назвою «Спадкоємець Толстого» була опублікована в київському журналі «Куранти». Головним редактором журналу був О. Дейч, також один з викладачів «Студії екранного мистецтва».

У зверненні до студійців Вознесенський розповів про свою молодість, про відвідування будинку Л. М. Толстого, про побачене там «Праксиноскопе» у вигляді маленької книжечки із танцюючою балериною. Він провів паралель «Толстой — кінематограф» і закінчив свій виступ патетичним закликом:

«…Так благоговійно полюбить і мистецтво екрану всякий, хто істинно і близько пізнає його. І згадайте обіцянку мою: не буде і для вас, що стали учнями його, імені солодшого, чим ім’я вашого мистецтва — екран!»[702]. З коротким вітальним словом до слухачів потім звернулася і викладачка студії В. Л. Юренєва[703].



В. Юренєва, викладачка Студії екранного мистецтва



Г. Пасхалова, викладачка Студії екранного мистецтва

Про відкриття студії повідомляв «Театральний журнал»:

«Товариство “Художній екран” відкрило в Києві студію екранного для створення кадру культурних діячів екрану: акторів, авторів, режисерів і т. ін. З причини відсутності доки точних наукових істин в області кінематографії, студія має намір ознайомити слухачів з усією різноманітністю досвіду і знань, накопичених вже художниками і техніками екрану. З цією метою, окрім постійних лекцій і практичних занять (зйомок), слухачам буде запропоновано низку

702. Последние новости (утренний выпуск). — 1918. — 9 октября (29 сентября).
703. Куранты. — 1918. — № 10. — С. 16.



С. Кузнєцов, викладач Студії екранного мистецтва

бесід, доповідей і демонстрацій з питань мистецтва, психології й інших видів творчої діяльності, дотичних до області екрану. Курс складається із двох семестрів — теоретичного і практичного по три місяці кожен. Викладачами запрошені В. Л. Юренєва, Г. А. Пасхалова, С. А. Кузнєцов, О. Вознесенський і ін.»[704].

У кінофірмі «Художній екран» велику увагу приділяли підготовці кадрів. Про це свідчить той факт, що для читання лекцій в Студію екранного мистецтва запросили видатного драматурга, режисера, теоретика й історика театру Миколу Євреїнова[705], а відомого артиста Михайла Мордкіна залучили до викладання танців і пластики[706].

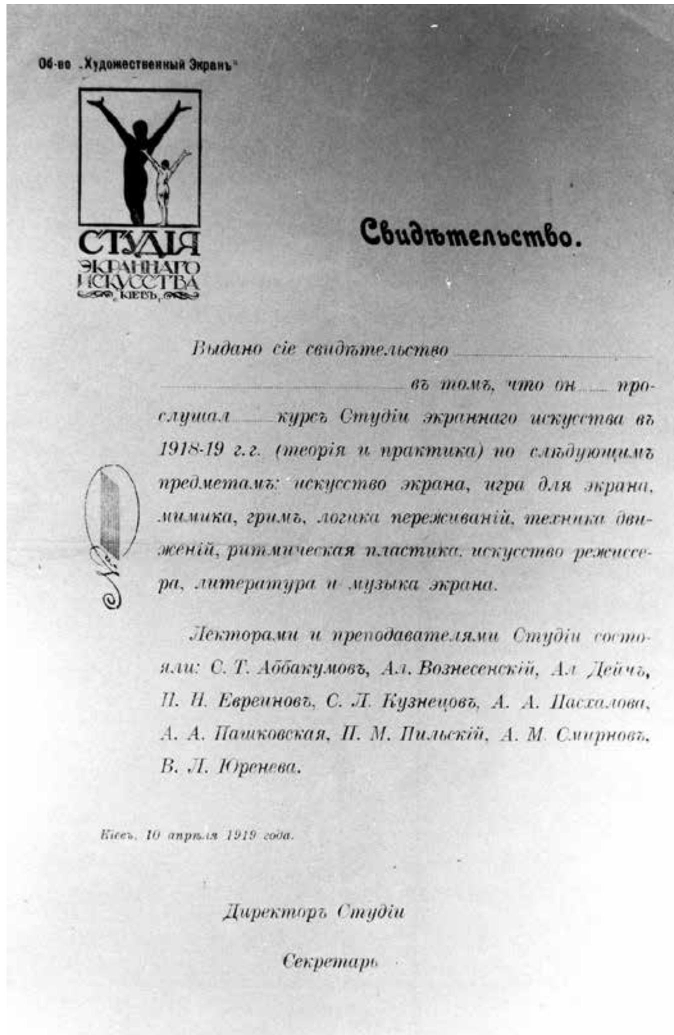
На початку 1919 року відбувся другий учбовий набір в «Студію екранного мистецтва». Студійців, яких на той час налічувалося 155 осіб, планували задіювати у зйомках по спеціальних сценаріях студії, а також у другорядних ролях у п'єсі О. Вознесенського «Кара», роботу над якою запланували на січень, а на головну роль запросили відому актрису Віру Юренєву[707].

Курс навчання в Студії екранного мистецтва, за повідомленнями преси, складався із двох семестрів, теоретичного і практичного, кожен тривав три місяці[708]. Акторські дисципліни викладали артисти київського театру Соловцова. В. Юренєва проводила заняття по грі для екрану, Г. Пасхалова — за логікою переживань, С. Ковальов — по міміці, В. Янова — по техніці екранної гри. З часом до них приєднався О. Смирнов. Теоретичні лекції читали О. Вознесенський (мистецтво екрану і сценарій), М. Євреїнов (режисура), П. Пильський (лектор, журналіст), О. Дейч і інші[709].

На бланку свідоцтва про закінчення Студії екранного мистецтва 1918–1919 років зазначаються теоретичні й практичні заняття по наступних предметах: «мистецтво екрану, гра для екрану, міміка, грим, логіка переживань, техніка ру-

704. Последние новости (утренний выпуск). — 1918. — 9 октября (29 сентября).
705. Новости дня. — 1918. — 21 сентября; Театральный журнал. — 1918. — № 2. — 20 октября. — С. 13.
706. [Хроніка] // Мельпомена. — 1918. — № 25. — 21 сентября. — С. 17.
707. Театральный журнал. — 1918. — № 3. — 27 октября. — С. 14.
708. Вечер. — 1918. — 9 декабря. Цит. за: Росляк Р. Коли говорить мовчання… // Екранна освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку. — Київ: Музична Україна, 2004. — С. 88.
709. Последние новости (вечерний выпуск). — 1918. — 10 сентября (28 августа).

хів, ритмічна пластика, мистецтво режисера, література і музика екрану…»[710].



Об-во „Художественный Экранъ"

СТУДІЯ ЭКРАННАГО ИСКУССТВА КІЕВЪ

Свидѣтельство.

Выдано сіе свидѣтельство ______________________ въ томъ, что он___ прослушал___ курсъ Студіи экраннаго искусства въ 1918-19 г.г. (теорія и практика) по слѣдующимъ предметамъ: искусство экрана, игра для экрана, мимика, гримъ, логика переживаній, техника движеній, ритмическая пластика, искусство режиссера, литература и музыка экрана.

Лекторами и преподавателями Студіи состояли: С. Т. Аббакумовъ, Ал. Вознесенскій, Ал. Дейчъ, П. Н. Евреиновъ, С. Л. Кузнецовъ, А. А. Пасхалова, А. А. Пашковская, П. М. Пильскій, А. М. Смирновъ, В. Л. Юренева.

№

Кіевъ, 10 апрѣля 1919 года.

Директоръ Студіи

Секретарь

Свідоцтво про закінчення навчання в Студії екранного мистецтва від 10 квітня 1919 р.

У червні 1918 року Олександр Дранков, що опинився в Києві, також збирався відкрити учбовий заклад. За задумом її організатора, студія мала включати операторський, лабораторний і знімальний відділення. Серед предметів — міміка, пластика, мистецтво екрану, література, сценарій, музика, гра і грим для екрану «під особистим наглядом директора фабрики О. Дранкова». Київська преса повідомляла про зірковий склад викладачів нового учбового закладу, серед яких були: «корифей російської кінематографії» Володимир Максимов; танцівник і балетмейстер «московського державного балету» Л. Жуков, пов'язаний із Дранковим ще з 1917 року зйомками в декількох картинах; викладачі московської театральної школи і «прем'єри державного балету» Є. Андерсон і Л. Новиков; «прима віденської оперети» К. Мілович; актори Т. Павлова і М. Баратов; головний режисер «Deutsche Bioscope» Г. Беєр і режисер І. Шмідт. Відомий художній критик О. Плещеєв мав читати лекції з теорії балету і танцю, журналіст В. Регинін — по літературі, А. Каменський — навчати студійців основам сценарної справи, а М. Вернер — принципам художнього оформлення кінопостановок[711].

У вересні 1918 року в київських газетах повідомлялося про початок запису бажаючих навчатися в «Практичній кіностудії при кінематографічній фабриці

710. Наш путь. — 1919. — 7 января. Цит. за: Росляк Р. В. Вказ. пр. — С. 30.
711. Театральный курьер. — 1918. — № 10. — 5 октября. — С. 2; Росляк Р. В. Вказ. пр. — С. 36.

О. О. Дранков і К°». Усі бажаючі мали можливість зробити це в готелі «Франсуа». За задумом її організатора, студія мала включати операторський, лабораторний і знімальний відділення. Серед предметів викладання зазначалися міміка, пластика, мистецтво екрану, література, сценарій, музика, гра і грим для екрану «під особистим наглядом директора фабрики О. О. Дранкова»[712].



Разом із цим засновник студії оголосив про відкриття артистичного кабаре, примою якого оголосив все ту ж Милович[713]. Букет ділових ініціатив Дранкова зустрів недовірливу і дуже іронічну реакцію:

«У Дранкова — просто нетримання студій. У Києві, в Харкові і в Одесі він оголосив — кінематографічні студії. Чому образив Катеринослав? І що найдивніше — в усіх студіях зазначено один і той же склад викладачів. <…> Крім того, п. Дранков видаватиме свій журнал. Редактор Дранков. Видавець Дранков. Співробітник — теж Дранков. Не Дранков, а чудовисько якесь»[714].

Про відкриття Дранковим навчальної студії в Києві повідомляла і київська газета «Театральний кур’єр», хоча викладацький склад в оголошенні було дещо змінено:

«У Києві зорганізувалася кіностудія О. О. Дранкова, який запросив на роботу І. Сабфера, І. Шмідта, О. Баратова, О. Плещеєва, Т. Павлову, А. К. Каменського і інш.»[715].

Заява Дранкова, широко розрекламована в пресі, як виявилося, стала черговим блефом. Деякі діячі мистецтва і кінематографу, зазначені як викладачі «практичної кіностудії» поспішили повідомити через пресу, що вони не мають жодного відношення до студії Дранкова. Зокрема, Є. Андерсон і Л. Новиков організували власну студію в Одесі і повідомили в пресі про свою непричетність до дітища Дранкова.

712. Зритель. — 1918. — № 12. — С. 16; Новости дня. — 1918. — 21 сентября.
713. Последние новости (утренний выпуск). — 1918. — 11 сентября (29 августа).
714. Театральный курьер. — 1918. — 3 октября. — С. 3.
715. Фигаро. — 1918. — 28 сентября. — С. 10. Цит. за: Янгиров Р. М. «Рыцарь удачи» на чужбине. Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 286.

Влітку 1918 року Кінематографічна секція ГУМНК розглядала можливість відкрити в Києві «Студію екранного мистецтва», де планувалося готувати акторів, сценаристів, режисерів і інших фахівців. 21 січня 1919 року в Києві відкрилися «Кінематографічні курси» актора, режисера і сценариста Георгія Азагарова. На студії викладачами працювали кінодраматург Лев Нікулін, режисер і художник Михайло Вернер, режисер Йосип Сойфер, художник Іван Суворов, оператори Олександр Станке і Ф. Васильєв[716]. Курси Г. Азагарова поступалися по технічному забезпеченню і рівню викладання «Студії екранного мистецтва», хоча, на відміну від інших подібних закладів, готували акторів і режисерів. Курс занять у студії тривав 4 місяці. Перший випуск студійців відбувся 30 квітня 1919 року[717].

6 вересня 1919 року київська газета «Вечірні вісті» помістила оголошення про відкриття при Театральній академії «Студії екранної творчості», яка планувала готувати не лише акторів кіно, але і авторів, тобто сценаристів[718].



Посвідчення слухача Кінематографічних курсів Г. Азагарова

У 1918–1919 роках в Одесі одночасно працювали три спеціалізовані учбові кіностудії, а також «Спеціальний клас пластики і міміки для артистів опери, оперети, драми і кінематографу» при переведеній із Москви в серпні 1918 року «Балетній студії» під керівництвом М. А. Арцибушевої[719] і «Театральній студії» А. І. Аркадьєва і Б. Я. Лоренцо[720].

Заняття проводилися щодня. Основу навчання складав систематичний курс балетного мистецтва за програмою державного театрального училища — лекції: балетний костюм, грим, історія балету; практичні заняття: танці, міміка, пластика, постановка танців. Запис в студію проводився щодня[721].

Учбова кіностудія при Т/Д «К. П. Борисов і К°» відкрилася 1 червня 1918 року, сповістивши про це оголошенням:

«Запис приймається від 2–4 год. дня в конторі Т/Д Дерибасівська № 21, де фотографія "Рембрандт". Завідуючий студією артист драматичного театру

716. Театральный курьер. — 1918. — № 10. — 5 октября. — С. 2.
717. Наш путь. — 1918. — 10 декабря (27 ноября).
718. Росляк Р. Сліди незвичайної еміграції // Кіно-Театр. — 2001. — № 5. — С. 14.
719. Вечерние вести. — 1919. — 26(19) сентября.
720. Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 29. — 19 октября. — С. 15.
721. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 22. — 31 августа. — С. 7.







С. С. Ценін. Там же приймається запис артистів-співробітників»[722].

При кінофабриці О. Сибірякова також створюється навчальна кіностудія, декларативно названа «1-а практична кіностудія» під керівництвом О. М. Нікітіна. Вона розміщувалася в приміщенні театру «Ампір» за адресою: Гаванна, 13. Точна дата відкриття кіностудії не уточнена. Кінофабрика ж почала свою роботу влітку 1918 року. У журналі «Мельпомена» і газеті «Південна думка» повідомлялося, що для підготовки кіноартистів при фабриці відкрито запис на третій випуск. Заняття третього випуску почалися 15 вересня 1918 року і проводилися у дві зміни по загальному, спеціальному, режисерському і фотооператорському класу наступним складом викладачів: авторизація ролі й уривки кіноп'єс — В. М. Алимський, міміка — В. Є. Черноблер, психологія рухів і техніка павільйону — О. М. Нікітін, кіногрим — М. М. Портнов, пластика — пані Люзинська, фотооператорство — оператор італійської фабрики «Турін-фільм» Е. Еске[723].

У журналі «Мельпомена» повідомлялося, що учні студії в обов'язковому порядку братимуть участь у зйомках і що «кінофабрикою розпочато постановку сві-

722. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 25. — 21 сентября. — С. 6; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 31. — 2 ноября. — С. 20; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 33. — 16 ноября. — С. 20; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 35. — 30 ноября. — С. 19; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 36. — 7 декабря. — С. 19; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 38/39. — 28 декабря. — С. 19.
723. Цит. за: Островский Г. Л. Одесса, море, кино. Одесса: Маяк, 1989. — С. 33; Театральный день. — 1918. — 20 (3) июня.



тових бойовиків. Режис.-оператор Олександр Нікітін. Завід. адм. частиною М. Зубакін»[724]. «Віра в те, що серед щиро люблячих знайдуться й обдаровані природою талантом змусила відмовитися від запрошення вже уславлених, а лише своїми молодими силами створити нове кіно — королівство, де будуть свої Мозжухіни й Холодні» — таким було кредо керівників кіностудії[725]. Студійці Заїкіна, Таргонська, Рафалов, Тартаковський, Кулачков, К. Томський й інші брали участь у зйомках трьох фільмів кінофабрики О. Сибірякова — «Чорний Том», «Ліловий негр» і «Потонувший колокол». Фільми знімалися протягом літа-осені 1918 року[726]. Надалі від залучення студійців до зйомок відмовилися.

На початку січня 1919 року в Одесі поновилася діяльність 1-ої Практичної кіно-студії, але вже під керівництвом В. М. Алимського. У зв'язку з цим газета «Одеські новини» повідомляла:



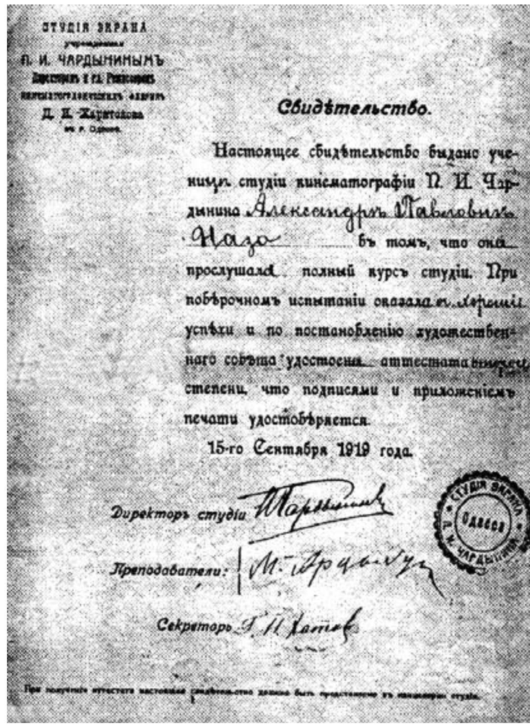
«Прийом учнів на денну і вечірню групи на четвертий випуск. Ті, хто закінчив перший і другий випуск, знімалися і служать у кінематографічній фабриці Д. І. Харитонова і Й. М. Єрмольєва. Запис у Новому театрі… Завідувач Студією В. М. Алимський».

У лютому 1919 року при одеській кінофабриці Д. І. Харитонова під керівництвом її режисе-

724. Театральная жизнь: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 25. — 21 сентября. — С. 12; Южная мысль. — 1918. — 27 (14) августа.
725. Фигаро. — 1918. — № 7. — С.12.
726. Додэ. Новости кино (Съемки кино-студии А. Н. Никитина) / Додэ // Мельпомена. — 1918. — № 17. — 27 июля. — С. 15.



В. Свобода, викладач Студії екрану П. І. Чардиніна



СТУДІЯ ЭКРАНА
учрежденная
П. И. ЧАРДЫНИНЫМЪ
Директоръ и гл. Режиссеръ кинематографическихъ фабрикъ
Д. И. Харитонова
въ г. Одессѣ.

Свидѣтельство.

Настоящее свидѣтельство выдано ученицѣ студіи кинематографіи П. И. Чардынина Александръ Павловичъ Назо въ томъ, что она прослушала полный курсъ студіи. При повѣрочномъ испытаніи оказала отличные успѣхи и по постановленію художественнаго совѣта удостоена аттестата высшей степени, что подписями и приложеніемъ печати удостовѣряется.

15-го Сентября 1919 года.

Директоръ студіи [signature]

Преподаватели: [signature]

Секретарь [signature]

При полученіи аттестата настоящее свидѣтельство должно быть представлено въ канцелярію студіи.

Свідоцтво про закінчення Студії екрану П. І. Чардиніна. Вересень, 1919 р.



В. Караллі,
викладачка Студії екрану П. І. Чардиніна



Випуск Студії екрану П. І. Чардиніна. Вересень, 1919 р.

ра і директора П. Чардиніна відкривається Студія екрану[727]. Практичні заняття в ательє Д. Харитонова були заплановані на 15–25 березня[728]. У студії працювали відомі актори Віра Караллі, В'ячеслав Свобода й інші «артисти державних театрів»[729].

Згодом, після відходу з Одеси Добрармії, на початку лютого 1920 року на базі кінофабрики Д. І. Харитонова були відкриті курси кінематографії при кооперативі товариства кінотрудівників[730], а наприкінці року курси були переформовані в учбову студію, яка перейшла у ведення Одеського кінокомітету[731].

На даний час достеменно не відомо про викладацький склад студії і тривалість занять. Точно встановлено, що один із випусків відбувся 15 вересня 1919 року, і М. Арцибушева була одним із викладачів студії[732]. Відгук Чардиніна про студійців вересневого випуску було опубліковано у жовтні 1919 року, незадовго до від'їзду режисера в Крим:

«Незважаючи на несприятливі умови, я цілком задоволений закінченою роботою моєї кіно-студії. Серед учнів є, поза сумнівом, здібні люди, яким слід обіцяти блискуче майбутнє»[733].



Л. Риндіна

Незадовго до від'їзду в еміграцію, в Ялту з Москви приїхала актриса Олександринського театру Л. Риндіна. Заручившись підтримкою О. Ханжонкова, вона відкриває в 1918 році Студію для підготовки кіноакторів в готелі «Ореанда». У 1918–1919 роках на кінофабриці Ханжонкова проходили зйомки детективної драми «Лорд Дернлей» за сценарієм Л. Риндіної. У зйомках картини брали участь учні студії Риндіної, а один з них, Волконський, виконував головну роль — лорда Дернлея[734].

Актриса і сценарист Зоя Баранцевич, що співробітничала з Олександром Ханжонковим у 1918–1919 роках, теж вирішила відкрити навчальну кіностудію. Про це повідомлялося в газеті «Ялтинський вечір» від 2 жовтня 1919 року:

«…Днями, відома в Москві діячка кінематографії З. О. Б., що приїхала в Ялту,

727. Одесские новости. — 1919. — № 1088. — 3 января. — С. 1.
728. Кино-студия: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 50. — 2 марта. — С. 13; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1919. — № 52. — 29 марта. — С. 18.
729. Одесские новости. — 1919. — № 1093. — 7 марта. — С. 1.
730. Известия. — 1920. — 14 февраля.
731. Одесские новости. — 1919. — 8 октября. — С. 1.
732. Кино-журнал АРК. — 1925. — № 11/12. — С. 38.
733.Малиновский А. В. Кино в Одессе. — Одесса: АстроПринт, 2000. — С. 31.
734.Чацкий Л. В мире экрана // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 13.

відкриває тут студію, яка має на меті підготовку акторів екрану. У програму входить: пластика, міміка і сценічна виразність, грим, танці, фехтування, верхова їзда й інші види спорту і т. ін., постановка уривків із кінематографічних картин, участь у зйомках. Для занять запрошено столичних викладачів, серед яких С. В. Вермель (пластика і сценічна виразність). Лекції з історії культури і побуту читатиме літератор А. П. Воротніков. Для ознайомлення учнів з апаратом запрошується відомий художник-оператор»[735].

Виникнення значної кількості учбових студій пояснюється і масовим захопленням молоді кінематографом. Поряд з прославленими акторами Іваном Мозжухіним, Володимиром Максимовим, Вітольдом Полонським, Вірою Холодною мріяли побачити себе багато прибічників «десятої музи». Можливість перетворити мрії на реальність, на думку багатьох, давала навчальна кіностудія, після закінчення якої значно підвищувалися шанси на роботу в кінематографі. Про феномен акторомaнії, що почалася ще в 1912 році, писав журнал «Сине-фоно»:

«Численні в Москві драматичні школи і курси цього року осаджують бажаючі вступити до них. Переважають чоловіки. “Акторомaнія” пояснюється збільшеним попитом на акторську працю у зв’язку з відкриттям численних театрів-мініатюр і синематографічних ательє»[736].

Безумовно, багато з учбових студій того часу важко назвати навчальними закладами в повному розумінні цього слова. Про «механізм» відкриття і роботи подібних «навчальних закладів» красномовно розповідалося у статті одної з одеських газет «Як відкриваються кіностудії»:

«…Якщо ви не хочете залишати мистецтво, організовуйте яку-небудь студію — драматичну, балетну, а краще всього — кіностудію. Якщо ваша студія набере всього сто «чистих серцем» дівиць і хлопців, які не знають, що роблять, то ви миттєво розбагатієте. Платню призначте не менше 500 карбованців. Це вже сто тисяч.

Тривалість занять не більше трьох місяців. Такий короткий термін дає вам можливість відкрити одночасно запис на другий цикл лекцій.

Щоб відкрити кіностудію треба дістати тисячу карбованців. За 300–400 карбованців ви наймаєте на місяць пристойну кімнату. Стіни прикрашаєте кінематографічними плакатами, на двері прикріплюєте дощечку: «Контора кіностудії».

Після цього випускається величезна афіша про прийом учнів із зазначенням складу викладачів. Це найважче. Розлад транспорту і світова війна надають вам можливість хизуватися іменами таких величин, які б ні в якому разі не прийняли вашого запрошення: Елеонора Дузе (безумовно, не приїде), Ганна Павлова (звичайно, не приїде), В. М. Давидов (ймовірно, не приїде), Мейерхольд (можливо, не приїде).

Крім того, ви вказуєте ще декількох знаменитостей, які гостюють тут і погодилися хоч би один раз що-небудь у вас прочитати. Це коштуватиме вам тисяч шість.

735. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинопромышленности: Воспоминания. — Москва–Ленинград: Искусство, 1937. — С. 112.
736. Ялтинский вечер. — 1919. — 2 октября. Цит. за: Росляк Р. В. Вказ. пр. — С. 41.

Врешті-решт, ви запрошуєте двох-трьох безробітних викладачів по сценічному мистецтву за злочинною ціною не дорожче за 3–4 тисячі за три місяці.

Залишається тільки відшукати придатне приміщення на три години в день. Тисячі за дві ви отримаєте будь-який кінематограф.

На завершення зробимо підрахунки. Вступ — 100 осіб по 950 карбованців — 95 000. Витрати: контора — 400, афіші — 600, гонорар викладачам — 10 000, непередбачені витрати — 3 000. Разом — 20 000. Чистий прибуток — 75 000!»[737].

1917–1919 років виявилися дуже сприятливими для розвитку студійного руху ще і завдяки бажанню багатьох людей відволіктися від переживань, пов'язаних зі «смутним часом». Крім того, в Україну, рятуючись від терору більшовиків, приїхало багато представників культури і мистецтва, яким доводилося заробляти на життя відкриттям різних навчальних студій або роботою у них.

У цей час відкриваються численні художні, літературні, театральні і кінематографічні студії. У Києві уроки живопису давали учасники московського співтовариства «Бубновий валет» А. Екстер і А. Мільман. В Одесі успішно працювала «Школа сценічного мистецтва» Е. Крюгер і «Балетна студія» В. І. Снарського[738].

У Харкові на Сумській 14 у триповерховому будинку знаходився «Художній цех». До нього на правах автономії входили три студії. На першому поверсі особняка розташовувався «Цех поетів», керував ним Г. Шенгелі. Тут читали вірші Г. Петников і В. Хлєбніков. На другому поверсі знаходилася театральна студія актора, режисера і педагога П. Ільїна. При студії був маленький театр, в якому студійці ставили свої спектаклі. На третьому поверсі розташовувалася художня студія, якою керував Е. Штейнберг. У 1919 році в Харкові також працювали Драматична студія при Харківському театрі М. Синельнікова і Єврейська драматична студія при театрі «Унзер Вінкль», щорічна плата за навчання в якій складала 200 карбованців[739].

Дуже красномовно картина життя в Україні того часу описана в мемуарах відомого адвоката, колишнього члена Малої ради А. А. Гольденвейзера, що проживав у Києві в 1917–1920 роках:

«Київ, хоча і на короткий час, став справжнім всеросійським центром. До нас переїхали правління усіх банків, великі промисловці і фінансисти, представники аристократії, придворних і бюрократичних кругів. За ними потягнулася і інтелігенція — адвокати, професори, журналісти. Усе спрямувалося в Київ. У ці декілька місяців, із серпня по грудень 1918 р., у нас, можна сказати, перебував «увесь Петроград» і «уся Москва». Були засновані газети з петроградськими редакторами і співробітниками, в театрах гастролювали столичні артисти, в місцевих банківських філіях знайшли прихисток центральні правління банків. На вулицях було незвичне пожвавлення, кінематографи і театри не вміщували тих, що жадав розваги, відкрилися десятки нових кабаре, кафе й ігорних клубів. Потрапивши після московського пекла в це київське ельдорадо, російська людина гуляла, смітила грошима, засновувала нові підприємства і спекулювала.

737. Синефоно. — 1912. — № 24. — С. 25, 27, 29–30.
738. Бегун Л. Как открываются киностудии // Театральный день. — 1918. — 12 (25) сентября. — С. 5–6. Цит. за: Росляк Р. В. Вказ. пр. — С. 20–21.
739. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 31. — 2 ноября. — С. 19; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 17.

Зрозуміло, в цьому вихорі надлишків оберталися тільки малочисельний прошарок багатих і розбагатілих»[740].

«Сюди прибилася хвиля з більшовицької Росії, — згадував колишній статський радник В. Гурко, — і на Хрещатику з кожним днем зустрічалося все більше петроградських і московських знайомих. Настрій приїжджих був на рідкість одноманітним: неприхована радість позбавлення від більшовицького ладу і засилля, засмучення з приводу пограбованого у них у Совдепії і по дорозі звідти майна і подив від неймовірної, після столичного убозтва, кількості різних товарів, а особливо їстівних припасів, — ось до чого спочатку зводилися у приїжджих усі почуття і розмови»[741].

Подібна ситуація спостерігалася і на півдні України, контрольованому Добрармією. Кінорежисер і педагог Сергій Юткевич, якому довелося в 1918–1920 роках вчитися в різних студіях Харкова, Києва і Севастополя, у своїх мемуарах згадував і про «галасливий богемний натовп», що наповнював одну з художніх студій в Криму:

«Випадково наштовхнувшись на приколене до стіни рукописне оголошення, що сповіщало про прийом в студію «бубнововалетчика» А. Грищенка, я вирішив вступити туди. Компанія учнів, що прийшли до Грищенко, була дуже різношерстою: нудьгуючі дівиці з інтелігентних сімей, молоді фати невідомого походження, аматори мистецтва, яких у Франції називають “недільними художниками”. Сам Грищенко з’являвся надзвичайно рідко, лише за щомісячною мздою за навчання. Ми були самі по собі. <…> Грищенко, розуміючи, що Крим скоро стане радянським, завчасно виїхав до Константинополя. Студія припинила існування»[742].

У 1919–1920 роках зі встановленням в Україні радянської влади працюючі студії виявилися під контролем губернських відділів Наркомосвіти. Наркомвоєн спільно з Кінокомітетом відкрив мережу навчальних закладів і посприяв місцевим губернським відділам народної освіти у встановленні контролю над приватними кінотеатральними школами і кінокурсами, що діяли спочатку в Одесі і Києві. На початку січня в Києві починають працювати кінематографічні курси Г. Азагарова[743].

27 лютого 1919 року кінокурси організовуються при театральному відділі харківського Пролеткульта, які протягом 2-3 місяців готували акторів для зйомок в кіно. Для робітників навчання на курсах було безкоштовним[744]. Також в лютому організовується кіносекція при Харківському військово-окружному агітпросвітницькому училищі[745]. Навесні Центральна сценічна студія з класом режисури

740. Театральный журнал. — 1918. — № 1. — 12 октября. — С. 16.
741. Гольденвейзер А. А. Из киевских воспоминаний (1917–1920 гг.) // Революция на Украине по мемуарам белых / Сост.: С. А. Алексеев; Под ред. Н. Н. Попова. — Москва–Ленинград, 1930. — С. 44.
742. Гурко В. Из Петрограда через Москву, Париж и Лондон в Одессу // 1918 год на Украине. — Москва: Центрполиграф, 2001. — С. 302.
743. Юткевич С. И. Собрание сочинений в трех томах. — Москва: Искусство, 1990. — Т. 1. — С. 54–55.
744. Театрал. — 1919. — 3–4 января. — С. 9; Наш путь. — 1919. — 21(8) января; Известия Временного Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — 1919. — 5 февраля.
745. Вишневский Вен. Факты и даты из истории отечественного кинематографа (март 1917 — декабрь 1920) // Из истории кино. — Москва: Наука, 1958. — Вып. 1. — С. 66.

і кінематографічної гри і «Інструкторські театрально-режисерські курси для робітників і селян» відкриваються в Києві[746].

Закрита у лютому 1919 року через встановлення у Києві радянської влади Студія екранного мистецтва відновила свою діяльність у 1920 році під керівництвом О. Смірнова[747] (студія проіснувала до 1922 р.). Правда, студійцям довелося проходити тільки теоретичний курс, оскільки знімальний павільйон був реквізований для «потреб військової кінематографії»[748].

Викладали в кінематографічних навчальних закладах відомі діячі мистецтв Степан Кузнєцов, Микола Собольщиков-Самарін, Аркадьєв, К. Валерська, Татищев, Ліна Самборська та ін.[749].

У березні керівник Кінематографічних курсів Г. Азагаров активно бере участь в роботі ініціативної групи при українському Кінокомітеті для створення, так званого, кінематографічного кооперативу, який планував відкриття кінофабрик і студій для підготовки кадрів[750].

25 квітня передбачалося відкрити спеціальний фотографічний інститут з трьома факультетами: художньофотографічним, науковим і фотомеханічним. Одним із найближчих завдань інституту була підготовка операторів-інструкторів. Передбачалося, що інститут візьме безпосередню участь у створенні власної фотографічної промисловості, розробці нової апаратури і матеріалів[751].

У цей же час було розроблено Положення цілорічної Державної школи Кінематографічного Мистецтва у веденні Наркомосвіти УРСР. Школа складалася з двох секцій Навчально-просвітницької (викладання і освіта) і Науково-академічної (наукова). Навчально-просвітницька секція мала «шляхом раціонально поставлених теоретичних і практичних занять виховати кадри культурних і технічно підготовлених артистів, режисерів, музикантів, декораторів, операторів, лаборантів, механіків і робочих майстрів екрану»[752].

Навчально-просвітницька секція складалася з відділів:

а) драматичний, з класом для інструкторів-режисерів;

б) архітектурно-декораторський, з класом скульптурним і графічним (плакатне мистецтво;

в) музичний, для ілюстраторів картин;

г) кінооператорів, з класом для фотографів і електротехніків-освітлювачів;

д) кінолаборантів і механіків-демонстраторів;

ж) інструкторів робочих ательє[753].

У план викладання Відділу кінооператорів було включено: основи фотографії, фізика, оптика, електротехніка, механіка, хімія, історія кінематографу, естетика кінематографу, бесіди про кіно (перегляд і розбір видатних творів світлотвор-

746. Известия Харьковского Совета рабочих депутатов. — 1919. — 11 февраля. — № 47. — С. 7; 20 февраля. — № 49 — С. 7.
747. Театральная жизнь. — 1920. — № 27, № 32.
748. Рибаков М. Хрещатик відомий і невідомий. — Київ: КИЙ, 2003. — С. 189.
749. Шимон А. А. Из истории украинского советского кино // Из истории кино. Материалы и документы. — Вып. 4. — М., 1961. — С. 40–41.
750. Росляк Р. Сліди незвичайної еміграції // Кіно-Театр. — 2001. — № 5. — С. 14–15.
751. Шимон А. А. Вказ. пр. — С. 48.
752. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 1. — Спр. 674. — Арк. 33.
753. Там само.

часті), практичні заняття (в лабораторії, механічній майстерні, ательє). Заняття проводилися з 18 до 22 години. Тривалість навчання — один рік[754].

У план викладання Відділу кінолаборантів було включено: основи фотографії, хімія, електротехніка, механіка, історія кінематографу, естетика кінематографу, бесіди про кіно (перегляд і розбір видатних по техніці забарвлення стрічок), практичні заняття в лабораторії. Заняття проводилися з 18 до 22 години. Тривалість навчання — один рік[755].

Проте масштабний проект в області кіноосвіти реалізувати так і не вдалося, тож у 1921 році приймається рішення про відкриття кінотехнікуму в Києві[756].

Безумовно, чимало із навчальних студій у 1917–1919 роках спекулювали на бажанні потенційних студійців працювати в кінематографі. Невипадково в рекламних оголошеннях про набір до студії говорилося про обов'язкове залучення студійців до зйомок у фільмах. Можливість учнів студій закріплювати теоретичні знання на практиці була досить проблематичною. Лише студії, що працювали при кінофабриках, могли надати студійцям практичне ознайомлення з кіновиробничим процесом. Автономні ж навчальні заклади намагалися домовитися з кіновиробничими фірмами про можливість для своїх вихованців отримувати практичні знання. Існувала практика залучення до викладання в студіях співробітників кінофабрик, що не завжди мали належну кваліфікацію.

Приміром, у 1918 році А. Тальновський, щоб надати можливість студійцям практикуватися в кінематографічних професіях, запропонував очолити Музично-драматичні курси С. Веселовському, який на той час працював головним режисером у київському відділенні А/Т «Г. Лібкен і К°».

Проте, мабуть, залучення Веселовського як керівника і викладача студії не принесло позитивних результатів. Відзначимо, що Веселовський не був досвідченим режисером. Дебютувавши у режисурі в 1914 році (фільм «Капітанська дочка») у фірмі Лібкена, він поставив більше 35 фільмів. Проте майже усі його роботи виявилися шаблонними і були не помічені глядачами (винятком стали «Мій багаття в тумані світить», 1915; «Стенька Разін», 2 серія, 1916; «Хазяїн і працівник», 1916). Рецензенти ж «нагороджували» фільми Веселовського вельми неприємними епітетами: «розтягнутий», «грубуватонедоладний», «халтурних», «порожній», «бездарний», «надуманий», «убогий»[757].

Викладачі з сумнівною професійною репутацією працювали і в інших студіях Києва й Одеси. Хоча, слід підкреслити, що поряд із посередніми учителями в студіях працювали і прекрасні педагоги, а також теоретики театру і кіно. Передусім, це чудові досвідчені (середній вік 41 рік) лектори Микола Євреїнов, Олександр Вознесенський, Петро Чардинін, Михайло БончТомашевський.

Закінчуючи огляд роботи навчальних кіностудій в Україні в 1916–1920 роках, відзначимо, що в кіношколах спочатку існували різні умови викладання, нерівнозначний рівень викладацького складу і технічного оснащення. Крім того, у цей час ще не була сформована методика викладання — кращі лектори Євреїнов,

754. Там само. — Арк. 34.
755. Там само. — Арк. 35.
756. Экран. — 1921. — № 2. — С. 10.
757. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России 1907–1917. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — С. 41– 139.

Вознесенський, Чардинін, БончТомашевьский, Сойфер, Азагаров відстоювали різні позиції щодо викладання в кіношколах.

Проте підкреслимо головне — в ці роки закладається фундамент майбутньої системи кіноосвіти, що набула широкого поширення в РРФСР і УРСР у кінці 1920-х, — початку 1930-х років.

2.5 Кіновиробництво російських компаній на території України в роки Громадянської війни

Південні регіони колишньої Російської імперії по волі революції стали останнім притулком приватного російського кіновиробництва. Націоналізація кінематографу, здійснена органами радянської влади, йшла врозріз із планами кінопромисловців. Зорганізувавшись в «Об'єднання кінематографічних товариств», вони спочатку оголосили рішучу війну прокатникам, що співробітничали з націоналізованими кінотеатрами, але, зрозумівши безнадійність опору державній машині, прийняли рішення використовувати її, за можливості, у своїх інтересах, отримуючи замовлення від Кінокомітету.

За даними відомого діяча української і російської кінематографії С. А. Френкеля, у 1918 році спостерігався короткочасний розквіт російського кіно. Френкель зазначав, що у той час на території Російської імперії діяли майже 5000 кінотеатрів, а у сфері кіновиробництва і кінопрокату працювали близько 300 000 осіб[758].

Ці дані представляються сильно перебільшеними, оскільки об'єм кіновиробництва в 1918 році склав близько 100 фільмів. Для порівняння в 1916 році було випущено 545 фільмів, а в 1917 — 338.

За спогадами кінооператора Григорія Лемберга, ситуація в Росії в 1918 році була надзвичайно напруженою. Голод почався ще влітку: в Москві, Петрограді, Нижньому Новгороді й інших містах населення отримувало в день одну восьму фунта хліба (близько 50 грамів), та й то нерегулярно і нерідко з макухою[759].

Проте не лише голод гнав багатьох жителів із центральних районів Росії на південь. Отримання влади більшовиками ознаменувалося терором, репресіями і конфіскаціями. Кінопідприємці відчули гостру необхідність відгородитися від більшовиків, що вже міцно зайняли свої позиції в Москві і Петрограді, але ще не закріпилися в Криму, а головне — врятувати від експропріаторів плівку і кіноапаратуру. Наступ на авторські права, незалежність і приватну власність кінофірм представників перемагаючого класу набуває до цього часу воістину загрозливі масштаби[760].

758. Цит. за: Рибаков М. Хрещатик відомий і невідомий. — Київ: КИЙ, 2003. — С. 185.
759. Цит. за: Магидов В. М. Зримая память истории. — Москва: Советская Россия, 1984. — С. 110.
760. Цит. за: Нусинова Н. И. Когда мы в Россию вернемся… Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939. — Москва: НИИК-Эйзенштейн-центр, 2003. — С. 48.

У 1918 році більшість кінопромисловців (а за ними — режисери, оператори і актори) під виглядом експедицій відправилися на Південь — в Крим, Одесу, а також в Київ і Харків. У роки війни тенденції до закріплення виробничої бази на Півдні зміцніли і отримали реальне втілення у заснуванні найбільшими московськими кінопромисловцями філіальних ательє своїх фабрик на Півдні (особливо в Криму), через цілий ряд об'єктивних причин (загальна дорожнеча, недолік матеріалів).

У чорноморські міста перенесли діяльність відомі кінопідприємці Олександр Ханжонков, Дмитро Харитонов, Йосип Єрмольєв, Олександр Дранков та ін. Спочатку практично усі націлювалися на Ялту — традиційне місце літніх зйомок. Проте, передбачаючи більш ніж тривале перебування на Півдні, деякі виношували плани відкриття філій фабрик в інших містах, передусім в Одесі. Одеська преса інформувала читачів про подібні наміри О. Дранкова, Й. Єрмольєва, Д. Харитонова. Таким чином, центр російського кіновиробництва перемістився на південь України.

Журнал «Театральне життя» відмічав у зв'язку із цим:

«Кінофабриканти злякалися наявного стану речей, засмутилися через боротьбу з професійними спілками, падіння продуктивності праці, відсутність сировини-плівки на ринку, всілякі обліки і контролі, і вважали за краще тікати на Україну і в благодатний Крим. Перекочували на Україну Харитонов, що "монополізував" королеву екрану В. Холодну, відвіз в Ялту не менш визнаного "короля" І. Мозжухіна — Й. Єрмольєв. Від'їжджає на південь В. Караллі, застряг у Києві й невідомо, повернеться чи ні, В. Максимов. Спорудили в Ялті павільйони і здійснюватимуть круглий рік зйомки такі великі фірми, як Ханжонков і Єрмольєв. Що ж залишилося на долю Москви? <…> Єрмольєв, вівізши на Україну усе краще, фабрикував усе літо тільки другорозрядні картини. Інші фірми, незважаючи на відкриття сезону, не подають ніяких ознак художнього життя. Усе цікаве пішло на Україну, і Москва, напевно, не побачить зимою ні "Царевича Олексія" з Мозжухіним, ні "Княжни Тараканової" з В. Холодною, ні взагалі жодної нової картини із зазначеними вище героями екрану, оскільки про можливість вільного провезення стрічок туди й назад через український кордон, а особливо про бажання кінофабрикантів це робити — нічого не чути…»[761].

З літа 1918 року в Україні зосередилася значна кількість кінотехнічного устаткування, вивезеного кінопідприємцями з Москви і Петрограду, частина якого так і не була затребувана власниками. У Харкові, Києві й інших містах відбулися «транзитні» кінопрем'єри багатьох фільмів, що згодом частково потрапили за кордон.

У числі харківських кінопрем'єр, починаючи з листопада 1917 року, були салонні драми фабрики Д. Харитонова «У каміна» і «Забудь про камін — в ньому згасли вогні…» за участю зірок кіно В. Максимова, В. Холодної, О. Рунича в постановці П. Чардиніна. Фільми Харитонова демонструвалися з величезним успіхом.

Наведемо оголошення того часу про фільм «У каміна»:

761. Театральный курьер. — 1918. — № 1. — 17 сентября. — С. 4.

«З величезним успіхом усюди пройшла картина Д. І. Харитонова "У каміна". Як на виняткове в кінематографії явище, слід вказати, що в Одесі картина демонструвалася безперервно протягом 90 днів, а в Харкові — 72 днів, причому найбільший в Харкові театр "Ампір" чотири рази поновлював постановку її, і увесь час були "шаляпінські черги"»[762].

Про нечуваний успіх картини «Забудь про камін — в ньому згасли вогні…» повідомлялося в «Кинежурналі» у кінці 1917 року:

«Харків. У театрі "Ампір" була поставлена друга серія картини "У каміна" — "Забудь про камін — в ньому згасли вогні…". У театрі увесь час була величезна черга. Хтось із черги пустив слух, що в театр пропустили декілька чоловік через запасний вихід, почалося справжнє вавилонське стовпотворіння: публіка кинулася в театр, розбила вікно, зірвала з петель двері; натовп заповнив усю вулицю. Адміністрація театру трохи не піддалася жорстокому самосуду. Був викликаний загін кінних драгун. Насилу заспокоїли публіку, що розходилася»[763].

У Харкові також уперше демонструвалася екранізація роману Е. Золя «Людина-звір» в постановці Чеслава Сабинського з Вірою Холодною і Осипом Руничем в головних ролях; «Жінка, яка винайшла любов», поставлена В'ячеславом Висковським з акторським складом фільму «У каміна», «Духовні очі» і «Меч милосердя» за участю акторів Івана Берсенева і Костянтина Хохлова, що згодом прославилися.

В середині 1918 — початку 1919 років стан кінематографу в Петрограді й Москві, де було зосереджено 90 % кінопромисловості, стає критичним. У вересні 1919 року, тобто після публікації знаменного декрету про Націоналізацію кінематографу (27 серпня 1919 р.), в Петрограді з 300 кінотеатрів діяли тільки 50, вони працювали з 20 до 22 години в робочих районах і з 22 до 24 — у центрі. Такий розклад роботи кінотеатрів був пов'язаний із графіком подачі електроенергії. У той же час у Москві закрилися майже усі кінотеатри, за винятком декількох у центрі[764].

Аналогічна ситуація спостерігалася і у сфері кіновиробництва. Тоді як в Петрограді, незважаючи на нестачу плівки, відбувалися хронікальні кінозйомки і здійснювалися нечисленні постановки агітфільмів, у Москві закрилися майже усі кінофабрики і лабораторії. Найбільші фірми «Нептун», О. Ханжонков, Д. Харитонов і інші не зняли жодного фільму. Тільки Т/Д «Й. Єрмольєв» і Т/Д «Русь» випустили декілька картин за замовленням Московського кінокомітету[765].

Навесні 1918 року починається деяке пожвавлення кіновиробництва російських кіностудій, евакуйованих в Україну. Тут зосереджено кіновиробництво, починають видаватися кіножурнали, відновлюється театральне життя. Сприятливою ситуацією в Україні намагаються скористатися російські більшовицькі кіноорга-

762. Кинежурнал. — 1917. — № 11/16.
763. Кинежурнал. — 1917. — № 17/24.
764. Маршан Р., Вейнштейн П. Пять лет советской кинематографии. 1919–1925. — Ленинград, 1925. — С. 21–22.
765. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. 1918–1935 / Сост.: Н. А. Глаголева, М. Х. Зак, А. В. Мачерет, Л. А. Парфенов, О. В. Якубович. — Москва: Искусство, 1961. — Т. 1. — С. 5–20.

нізації, оскільки через Громадянську війну Росія була відрізана від джерел постачання сирої плівки.

Організація ВФКО (Всеросійський фотокіновідділ) співпала з часом активізації дій Червоної Армії в Україні. Ще влітку 1918 року в Україну і в Крим було вивезено велику кількість кіноустаткування; сюди переїхали солідні підприємці, режисери, актори. Тож інтерес ВФКО навесні 1919 року, зрозуміло чому, був орієнтований на південь, де, за припущенням більшовиків, і плівка продавалася дешевше, і кіновиробництво виглядало перспективніше.

2 квітня 1919 року колегія Наркомосвіти ухвалила:

«Визнати за необхідне встановлення правильних відносин з Україною для повного об'єднання в області кінематографії». Одночасно було вирішено послати в Київ делегацію у складі політичного керівника і господарників. Заступник завідувача відділом Ю. Н. Флаксерман, що увійшов до складу делегації, згодом згадував:

«З двома комерсантами — від Московського і Петроградського кінокомітетів — я виїхав до Києва. Насилу отримав готівку, погодив з місцевою владою купівлю на чорному ринку. Можна було направляти комерсантів для переговорів із власниками плівки. Але ті хотіли переконатися, що, продавши плівку, не будуть заарештовані за спекуляцію і покарані конфіскацією майна. Я мав прибути на квартиру до одного з них на сніданок, а потім познайомитися і з іншим в ресторані за вечерею. Лише після того, як я виконав ці умови, вони погодилися вести комерційні переговори»[766].

Неважко уявити, з яким почуттям він, голодний москвич, сидів за щедрими трапезами київських ділків і якому випробуванню піддавався його революційний аскетизм. Плівка була куплена, але далі російсько-українська співпраця не просунулася — вже влітку почалося денікінський наступ. Київліг, а сам керівник кіно потрапив під чергову партійну мобілізацію і пішов на фронт.

Наведемо також спостереження кінооператора Олександра Левицького про його приїзд в Харків у 1919 році:

«На вокзальній площі я зустрів Вертова. У одній руці він тримав два тістечка, одне було надкушене; в іншій руці також було тістечко, а очі жадібно ковзали по лотку торговця. Я, як і Вертов, був вражений. Тістечко, справжнє тістечко, на вулиці, на лотку у торговця! Ми вже давно забули не лише його смак, але і вид. Здивування наше зросло, коли ми потрапили в закритий ринок. Гори свинячих туш, м'ясні розп'яті і оброблені туші, величезна кількість мішків зі всіляким борошном, мішки з цукром і поруч ряди з салом і маслом. Ми ходили і не вірили своїм очам. Де ми?»[767].

Першим із значних російських кінопідприємців, що опинилися в Україні, був О. Ханжонков. У 1916 році на купленій ним у Ялті ділянці на Аутській вулиці закінчилося будівництво невеликого павільйону з розсувними стінами[768].

766. Цит. за: Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф. — Москва: Материк, 1995. — С. 69.
767. Левицкий А. А. Рассказы о кинематографе. — Москва: Искусство, 1964. — С. 206.
768. Сафронов С. Ф. Александр Ханжонков — первый кинопродюсер России. — Ялта: Киноостров Крым, 2002. — С. 42.

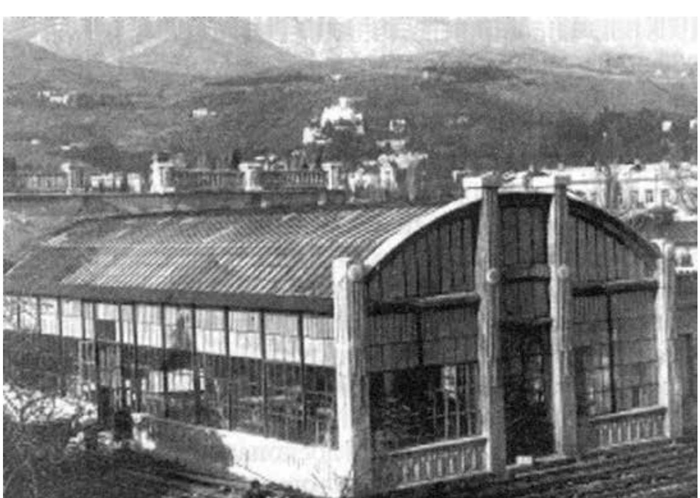
З 1917 року Ханжонков безвиїзно облаштувався в Ялті, де добудовував свою фабрику і одночасно керував виробництвом декількох картин, які ставив Бауер. Після смерті Бауера постановки здійснювали режисери Олександр Громов, Федір Комісаржевський, Рино Лупо, Владислав Старевич, Федір Строганов і В. Захаров. У мемуарах О. Ханжонков писав:



А. А. Ханжонковъ.

«З весни 1917 р. я жив в Ялті. Про події центру до мене доходили тільки чутки, та мізерні відомості з кіножурналів. <…> Настрій в центрі був тривожний. Багато співробітників акціонерного товариства восени приїхали в Ялту, і від них я дізнався, що розруха посилюється і до зими прийме катастрофічні розміри. Ми вирішили якнайширше використовувати безхмарну осінь в Криму»[769].

З фільмів, знятих в ялтинському ательє О. Ханжонкова в 1917 році, можна відмітити «В країні любові» — екранізація роману А. В. Амфітеатрова і «Король Парижу» — екранізація однойменного роману Ж. Онне.



Знімальний павільйон О. Ханжонкова в Ялті, 1918–1919 рр.

У 1918 році серед ялтинських постановок О. Ханжонкова найцікавішими були фільми, поставлені Федором Комісаржевським, — екранізація роману О. Фельє «Вдова» і психологічна драма «Декорація щастя».

Актор Ваграм Папазян, що знімався в фільмах фабрики Ханжонкова під псев-

769. Ханжонков А. А. Первые годы русской кінопромисловості: Воспоминания. — Москва–Ленинград: Искусство, 1937. — С. 108–110.



Кадр із фільму «Король Парижа», 1917 р.

донімом Ернесто Ваграм, згадував, що в 1918 році він брав участь разом з актрисою Е. Шпорре у фільмі «Землетрус», а також у незавершеній з політичних міркувань картині, де він грав «молодого чепуристого франта» у фраку[770].

Незважаючи на те, що Ханжонков перебрався до Ялти раніше інших московських кінопідприємців і зайняв не лише міцні виробничі позиції, але і вагоме суспільне становище, йому теж довелося пристосовуватися до мінливих зовнішніх обставин.

У 1918 році О. Ханжонков випустив також картину «Доктор Катцель». У фільмі йшла мова про трагічну любов земського лікаряєврея до дочки губернатора. Зацькований буржуазнодворянським суспільством, герой вчиняє самогубство. У цей час Крим був захоплений Червоною Армією, і Ханжонков вимушений був надати традиційній мелодрамі політичного забарвлення «нового часу».



Кадр із фільму «Король Парижа», 1917 р.

Згодом О. Ханжонков згадував, що був аполітичний і незмінно повністю лояльний до радянської влади:

«Після приходу червоних у нас була можливість спокійно працювати. І ми усі були глибоко розчаровані, коли навесні червоні війська отримали наказ залишити Крим»[771].

Одною із найцікавіших картин ательє О. Ханжонкова кримського періоду була «Зірка моря» — екранізація однойменного роману У. Дж. Локка, що стала останньою картиною Владислава Старевича в Росії.

770. Папазян В. Жизнь артиста. — Москва–Ленинград: Искусство, 1965. — С. 196, 199.
771. Ханжонков А. А. Вказ. пр. — С. 116.



Один із корпусів Ялтинської кінофабрики О. Ханжонкова



Будинок О. Ханжонкова в Ялті

У московському Музеї кіно зберігається рукопис мемуарів режисера і художника Бориса Міхина, окрема частина якої присвячена роботі Старевича у Ханжонкова в Криму:

«При династії петлюрівців Старевич, що приїхав, спокушений Ханжонковим, був прийнятий із розкритими обіймами; він напружено увесь час чекав його приїзду. Ханжонков дав Старевичу можливість після приїзду зняти декілька картин. Але працювати було неможливо, не було ні грошей, ні плівки — вона кінчилася.

Старевич ставив свою останню велику картину зі всякими своїми чудесами і із застосуванням винайденої ним масштабної зйомки. Цей маг і чарівник востаннє демонстрував перед усіма наочно свої чудеса і вразив своєю винахідливістю усе оточення. Він вирішив, що працювати в Ялті неможливо, і, закінчивши картину, емігрував за кордон, куди його давно й наполегливо запрошували як єдиного майстра і творця трюкової об'ємної мультиплікації.

Ханжонков, який одного разу вже зробив дурість — втратив Старевича через власну скупість, зараз вдруге втрачав його і, очевидно, назавжди. Відрадити Старевича він не міг, <…> авторитетом він вже не користувався. Старевич остаточно йому не вірив. Сам же Старевич, очевидно, думав, що він залишає Росію на деякий час. Адже він залишає велику, розпочату ним роботу»[772].

772. Михин Б. А. Художник-чудесник. Рукопись. — Музей кино. — Отдел рукописных фондов. — С. 37. Цит. за: Нусинова Н. И. Волшебник из Фонтенэ // Киноведческие записки. — 2001. — № 52. — С. 260–261.

Роботу Старевича над фільмом «Зірка моря» Ханжонков красномовно описав в мемуарах:

«Старевич застосував у цій картині декілька винайдених ним прийомів, які на той час були одкровенням. Із напливами і багатократними експозиціями тоді майже не були знайомі. Для символічної ілюстрації бурі на морі Старевич застосував складні багатократні експозиції. На один і той же негатив він зняв хмари, що в різний час спадають з гір, прибій розбурханого моря, голу діву, блискавку, що розтинає хмари, і, нарешті, багато людських тіл, що клубочаться в цьому хаосі. <…> Він розклав на чорному оксамиті, яким закрив півательє, дватри десятки запрошених осіб, в костюмах для прийому сонячних ванн на пляжі, і показав їм ряд рухів. Сам же зі своїм апаратом забрався на коник скляного даху ательє і звідти, зверху вниз, пристосувавши заздалегідь обертальний рух камери апарату, зробив потрібну йому зйомку. Ефект на екрані вийшов дивний: на тлі хмар, що клубочаться, білогривих валів бурхливого моря з'являлися і зникали переплетені між собою людські тіла»[773].

Не випадково у подальшому, коли О. Ханжонков відправився в короткочасну еміграцію (1920–1923), він узяв із собою єдиний фільм — «Зірка моря», який вигідно продав в західний прокат[774]. Сам же Старевич, за свідченням Наталії Нусинової, отримав запрошення італійської фірми «Ікарусфільм», а потім переїхав до Франції. Там він спочатку працював оператором на фабриці у Пауля Тімана, а незабаром заснував власну студію у Фронтенесу-Буа[775].

Улітку 1917 року своє кіновиробництво переводить до Києва крупний кінопромисловець Пауль Антік. Його компанія «Нептун» у 1917 році випустила містичну драму «Любов ченця» (сцен. і реж. В. Гардін), мелодраму з артистичного життя «Влада демона» (реж. М. Маліков) і екранізацію роману Гі де Мопассана «Наше серце» (сцен. і реж. В. Гардін). У 1918 році колектив т-ва «Нептун» переїхав до Одеси, де випустив кримінальну драму «Справа поміщика Бродова» (реж. М. Ларін).

У Криму разом із режисером Яковом Протазановим і частиною своєї трупи на чолі з Іваном Мозжухіним облаштувався також кінофабрикант Йосип Єрмольєв. У березні 1917 року він уклав договір із Ханжонковим про оренду частини приміщень його ялтинської кіностудії.



Й. Єрмольєв

773. Ханжонков А. А. Вказ. пр. — С. 122–124.

774. Антропов В. Старевич Владислав Александрович // Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов 1908–1919 / Сост.: В. Иванова, В. Мельникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва: Новое литературное обозрение, 2002. — С. 520.

775. Нусинова Н. И. Когда мы в Россию вернемся… Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939. — Москва: НИИК-Эйзенштейн-центр, 2003. — С. 261.

Кінознавець В. П. Михайлов у статті «Відважний ямщик російської кінематографії» наводить щодо цього цікаве висловлювання самого Єрмольєва:

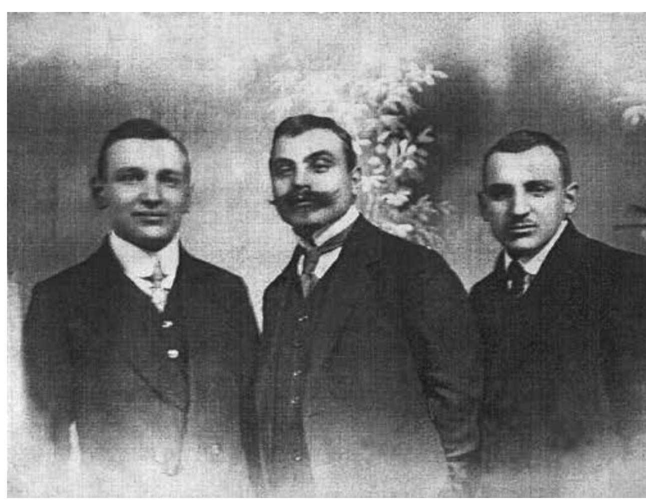
«…Коли найстаріша в Росії фірма вибрала для постановок Крим, значить, це справа перевірена і хороша, тож і він для своєї молодої фірми облаштує тут літню постійну базу»[776].

Єрмольєв придбав у Ялті земельну ділянку на Миколаївській вулиці у генерала Суботіна, і там термінові почалися роботи щодо облаштування площі, лабораторії і усього необхідного для зйомок[777].

У 1918 році Єрмольєв випустив картини, в яких ставка робилася на перевірених часом творчих співробітників Я. Протазанова, І. Мозжухіна, М. Лисенка: драму «Чорна зграя»; екранізацію балади О. К. Толстого «Німий вартовий»; сатиричну трагікомедію «Таємниця королеви» на сюжет роману Е. Глін «Три тижні».

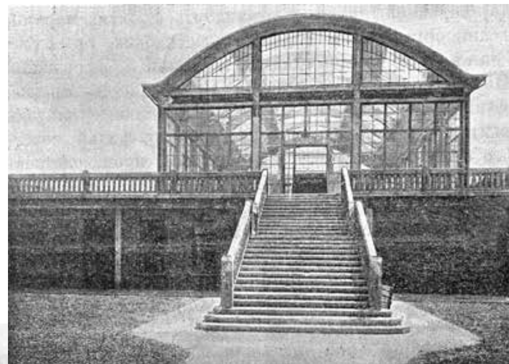
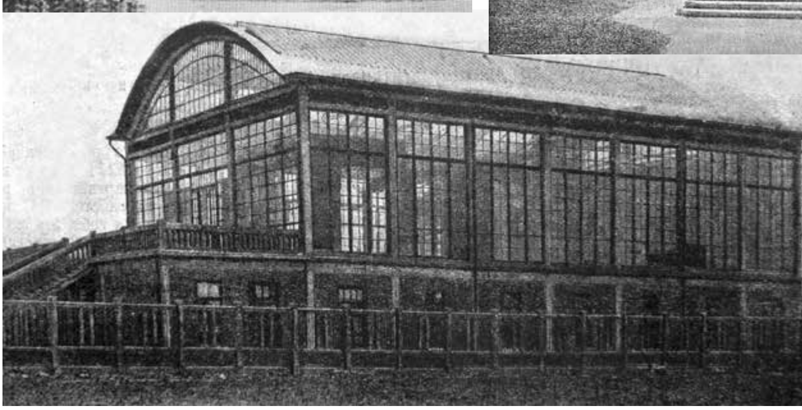
У цей час компанією було випущено і менш примітні роботи — кінороман «Конкурс краси» (реж. О. Волков) — історія нареченого і нареченої, яких обручили в дитинстві і які пізніше випадково зустрілися на курорті й полюбили один одного; драма з кавказького життя «Фатальний гість» (сцен. і реж. А. Воротніков); «Дармоїдка» (сцен. і реж. О. Івановський) — про «переродження» генеральського сина-гульвіси під впливом любові до дочки лісника, на якій він одружується і, врешті-решт, стає «передовим» сільським діячем у своєму родовому маєтку.

У Ялту влітку 1918 року разом із режисером П. Чардиніним і своєю акторською трупою на чолі з В. Холодною приїхав найуспішніший кінопідприємець того часу, що відмінно знав південний регіон, Д. Харитонов[778]. Проте незабаром він вирішив дещо віддалитися від конкурентів, і у кінці червня відправився в Одесу[779]. У період гетьманщини представниками німецького



Д. Харитонов, І. Розенбліт, Н. Харитонов у Одесі

776. Михайлов В. П. Лихой ямщик русской кинематографии // Рассказы о кинематографе старой Москвы. — Москва: Материк, 1998. — С. 219.
777. Нусинова Н. И. Вказ. пр. — С. 412.
778. Немое искусство. — 1918. — № 1. — С. 18. Влітку 1918 року П. Чардинін і Д. Харитонов звернулися до наркома освіти Луначарского з проханням допомогти групі кінопрацівників виїхати в Одесу для зйомок. Нарком повідомив про це прохання командувача військами Московського військового округу М. Муралова. Отримавши мандат, підписаний Мураловим і Луначарським, група відправилася в Одесу. У її складі були В. Холодна і інші відомі усій Росії актори — І. Мозжухин, О. Рунич, В. Максимов, В. Полонский. Див.: Капчинский О. Агент з «Мирографа» // Родина. — 2002. — № 1. — С. 73.
779. Наше время. — 1918. — 28 июня.

Знімальний павільйон Д. Харитонова в Одесі

т-ва «Уфа», що цікавилося зв'язком німецького виробництва з російським ринком, велися переговори про тимчасове, до закінчення спорудження Д. І. Харитоновим свого ательє в Одесі, переміщення групи Харитонова до Шарлоттенбурга. Зі зміною влади переговори перервалися. П. Г. Тіман, що приїхав до Одеси, запропонував харитонівській групі поїхати до Турина. Було навіть підписано контракт[780]. Восени на Французькому бульварі Харитоновим було закінчено будівництво великого павільйону[781]. Павільйон мав скляні стіни і закруглений скляний дах. На цокольному поверсі розмістилися служби.

Відомий радянський кінорежисер Л. Трауберг згадував:

«Шістнадцяти років від народження, в 1918 році, я уперше потрапив на кінофабрику. Одеса, Французький бульвар, дача…»[782]. В Одесу група Харитонова приїхала 28 червня. Окрім численної родини Холодної, до кіноекспедиції вийшли П. Чардинін з дружиною і дочкою[783], В. Максимов. У Харкові до них приєдналися О. Рунич із дружиною — артисткою театру М. Синельнікова. У зв'язку з переїздом прославлених акторів на південь, московська «Кіногазета» зазначала:

«Кращі артистичні сили вивозяться з Москви в нове Запоріжжя»[784].

Конкурентів рівня Д. Харитонова в Одесі не було, незважаючи на наявність у місті ще декількох кіностудій: К. Борисов і К°, О. Нікітіна, О. Сибірякова, «Мізрах», ательє «Мірограф» М. О. Гросмана.

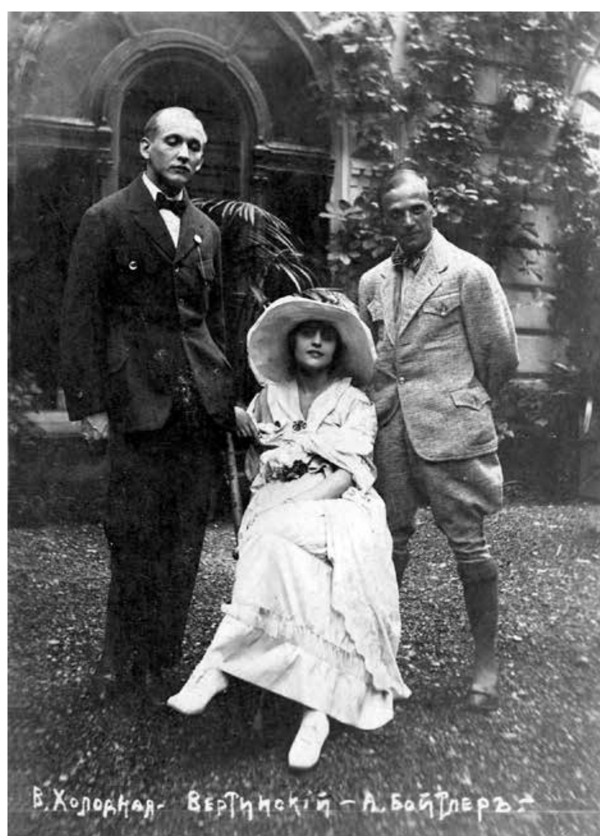
780. Бр-ий Н. Как ликвидировалась старая кинематография / Н. Бр-ий // Кино. — 1922. — № 3. — 1 декабря. — С. 17.
781. Ханжонков А. А. Вказ. пр. — С. 110–125
782. Трауберг Л. Фильм начинается. — Москва: Искусство, 1977. — С. 18.
783. Фигаро. — 1918. — № 4. — С.13.
784. Киногазета. — 1918. — № 35. — С. 2.

Наприкінці серпня 1918 року одеська преса повідомляла:

«Протягом літа енергійно проводить зйомки представник фабрики Харитонова на чолі з реж. П. І. Чардиніним, В. Холодною і О. І. Руничем»[785]. В Одесі Харитонов, насамперед. закінчив розпочаті в Москві постановки В. Вісковського «Тернистий слави шлях» — відтворення біографії В. Холодної (зі значною часткою вигадки) і «Міщанська трагедія» — любовна драма за романом Л. Цукконі. Фільм «Міщанська трагедія» знімався в травнічервні в Москві. Дія картини відбувалася на сироварні. На думку біографа В. Холодної Б. Б. Зюкова, починаючи з цієї картини фільми за участю Холодної «набувають все більшої соціально-художньої значущості — салонні драми поступаються місцем картинам, що були екранізаціями добротних літературних творів»[786].

У 1918 році фільми Харитонова, як і раніше, є найпопулярнішими у глядачів. Режисери П. Чардинін, В. Вісковський і Ч. Сабинський зняли серію картин за участю найпопулярнішої актриси того часу В. Холодної. З великим успіхом пройшли стрічки з її участю: «Азра» — екранізація п'єси Г. Д'Аннунціо «Дочка Іоріо»; «У золотій клітці» — драма, історія дівчини, що вийшла заміж за заможного чоловіка заради забезпечення брата; «Останнє танго» — салонна драма на сюжет популярного романсу з репертуару Ізи Кремер.

Не менший успіх мали і фільми В'ячеслава Вісковського із допоміжним акторським складом компанії Харитонова: «Оксамитові кігті» і «В чаду опіуму» — пригодницька драма на сюжет романа К. Фаррера. На фірмі Д. Харитонова почалися також зйомки картин за участю Віри Караллі і В'ячеслава Свободи[787].



В. Холодна, О. Вертинський, А. Бойтлер. Одеса, 1918 р.

Як заслугу Харитонову, поза сумнівом, можна вважати звернення до української теми. Так, драма «Циганка Аза», що вийшла в 1918 році, за участю

785. Цит. за: Островский Г. Л. Одесса, море, кино. — Одесса: Маяк, 1989. — С. 21.
786. Зюков Б. Б. Вера Холодная. — Москва: Искусство, 1995. — С. 64.
787. Одесские новости. — 1918. — 7 марта; Н. Г. Вера Каралли о кинематографе // Мельпомена. — 1919. — № 50. — 2 марта. — С. 3–5.



В. Холодної і В. Максимова була екранізацією однойменної п'єси М. П. Старицького.

До української теми також звертається і власник Т/Д «Русь» М. Трофімов:

«Московська кінематографічна фірма "Русь", прибувши днями до Києва, приступила до організації зйомок картин історичного і побутового характеру. Разом із директором фірми М. С. Трофімовим, прибули режисер М. П. Ларін з помічниками Ф. Ф. Морським і М. А. Смироновим, художником МХАТ В. А. Симоновим і декількома столичними артистами. У Києві група поповниться місцевими артистичними силами»[788].


М. С. Трофимовъ.

Зйомка українським відділенням його фірми фільму «Гетьман Мазепа» (1918, реж. М. Ларін) проходила в Одесі, де, за повідомленням преси, знаходилася тимчасова контора Т/Д «Русь» (Єлизавета, 18, кв. 3)[789]. Сам Трофімов з'явився в Одесі незабаром після закінчення зйомок[790]. Судячи з повідомлень преси, він мав далекосяжні плани по налагодженню кіновиробництва в Україні. З Одеси Трофімов переїжджає до Ялти, де відкриває нове представництво своєї фірми на вулиці Аутській, 26[791].

За повідомленням київського краєзнавця й історика М. Рибакова, Т/Д «Русь» вдалося завершити розпочаті в Криму

788. Театральный журнал. — 1918. — № 2. — 20 октября. — С. 14.
789. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 29. — 19 октября. — С. 3.
790. Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 33. — 16 ноября. — С. 17.
791. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 35. — 30 ноября. — С. 2; Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 35. — 30 ноября. — С. 14; Театральный журнал. — 1918. — № 5. — 3 декабря. — С. 14.



Кадр із фільму «Катерина», 1918 р.

зйомки фільмів на українські теми «Катерина» і «Сагайдачний»[792].

Сьогодні не багато відомо про те, наскільки успішно реалізовувалися плани Трофімова в Криму. Збереглися лише скупі рядки газет:

«Ялтинське відділення фабрики «Русь» приступило до постановки ряду художніх картин під режисерством М. П. Ларіна»[793], «Виїхала в Ялту після відпустки артистка фабрики «Русь» Н. В. Райська»[794].

У Ялті в 1918 році Трофімов орендував у Єрмольєва ательє, в якому М. Ларін поставив драми «Кармен» і «Шофер». Також в пресі повідомлялося, що в трупу Ялтинського відділення запрошено тринадцять акторів, серед яких Наталія Кованько, В'ячеслав Туржанський; оператори Федір Бургасов і Олександр Левицький і інші. Сценарії для фірми погодилися надати Леонід Андрєєв, Євген Чириков, Олександр Блок, А. Воротніков[795]. Фірма Трофімова в Ялті планувала поставити фільми «Цар без царства», «Бахчисарайський фонтан» і «За чадну ніч»[796]. У 1919 році в орендованому у Ханжонкова ательє Ларін поставив драму «Свято сонця».

Про долю власника компанії «Русь» — одного з найкультурніших кінопродюсерів Росії — М. С. Трофімова майже нічого не відомо. Він віддав перевагу Росії над еміграцією і у 1930-х роках пропав без вісті у сталінських таборах.

А/Т «Г. Лібкен і К°», що працювало в Києві з осені 1918 року, зуміло здійснити масштабну постановку — «Мазепа» (реж. С. Веселовський). Для роботи над фільмом компанія запросила артистів київських театрів. Зйомки проводилися на території Всеросійської виставки 1913 року (нині спортивний комплекс «Олімпійський»). За повідомленням преси, у фільмі брали участь майже 10 000 осіб[797].

Компанія також планувала випустити фільми «Хазяїн і працівник» і «Крижаний будинок», останній, ймовірно, був калькою з однойменного фільму, випущеного фірмою Г. Лібкена в 1916 році.

792. Рибаков М. Вказ. пр. — С. 190.
793. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 35. — 30 ноября. — С. 2; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 38/39. — 28 декабря. — С. 2.
794. Театральная жизнь: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 38/39. — 28 декабря. — С. 15.
795. Театральный журнал. — 1918. — № 6. — 15 декабря. — С. 2.
796. Театральный журнал. — 1918. — № 8. — 29 декабря. — С. 14.
797. Рибаков М. Вказ. пр. — С. 192.







Рекламні оголошення фабрики «Русь». Ялта, 1918 р.

У 1918 році в Україну приїхав і кінопідприємець О. Дранков, якому, за його словами, довелося пересидіти «смутні місяці» в підвалі. Пройшло чимало часу, перш ніж заповзятливий кінодіяч знайшов шляхи втечі з «червоної» Москви. Така нагода трапилася лише влітку 1918 року, коли Дранков у компанії з нечисленними співробітниками і відомим «королем фейлетону» В. Дорошовичем виїхав на південь, як було оголошено, для екранізації широко відомої книги письменника «Сахалін». Зрозуміло, кіноекспедиція була лише легальною основою для виїзду з радянської Росії — жодного метра заявленого фільму так і не було знято, а знімальна група розпалася відразу ж після приїзду в гетьманський Київ.


О. Дранков

У Києві Дранков відчув себе в колишній стихії і в середині вересня оголосив про заснування «навчальної практичної кіностудії», відкритої ним в одному з номерів готелю «Франсуа»[798].

Проте відкриття студії виявилося блефом. Таким же блефом була і зроблена Дранковим у київській і одеській пресі сенсаційна заява про те, що «невдовзі режисер Михайло Мартов приступає до зйомок масштабних історичних фільмів “Мазепа” і “Богдан Хмельницький”»[799]. Фільми «Мазепа» і «Богдан Хмельницький», за повідомленням преси, планувалося знімати в Полтаві із залученням більше як 2 000 осіб[800]. Таким же чином Дранков оголосив і про підготовку до постановки картини за участю популярної співачки Ізи Кремер[801].

Пожежа Громадянської війни до кінця осені 1918 року охопила Україну, змусивши Дранкова, як і багатьох інших біженців із російських столиць, поспіхом шукати безпечного притулку там, де, як їм здавалося, ще зберігалася видимість старого порядку. Першою зупинкою на цьому шляху стала Одеса, де Дранков спробував пристосуватися до місцевої кон’юнктури і утвердитися на звичному терені. Проте єдиним творінням його кипучої енергії на новому місці став крихітний театр мініатюр, про художній рівень якого можна судити за спеціальним анонсом, включеним засновником у друковану програмку: «Відвідувачі можуть дивитися вистави у верхньому одязі»[802].

Одночасно Дранков намагається відкрити театр в Одесі. Йому вдалося втертися в довіру до керівництва одеського театру «Інтермедій», яке не лише передало «підприємцеві» усі права на експлуатацію, але й погодилося перейменувати свій театр. У місцевих газетах з’явилися оголошення, де повідомлялося, що 3 і 4 листопада 1918 року в «Театрі Дранкова» буде поставлена «Перша ніч». Та нове дітище Дранкова наказало довго жити:

«У зв’язку із тривалою відсутністю О. О. Дранкова і невиконанням ним умов договору з контрагентами театру “Інтермедій”, експлуатація театру перейшла до інших осіб…»[803].

798. Янгиров Р. М. «Рыцарь удачи» на чужбине. Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 286–287.
799. Театральный день. — 1918. — 16 августа. — С. 4; Росляк Р. В. «Українська одіссея» Олександра Дранкова // Кіно-Театр. — 2002. — № 6. — С. 34.
800. История Украины на экране: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 23. — 7 сентября. — С. 12.
801. Зритель. — 1918. — № 12.
802. Театральный курьер. — 1918. — 2 ноября; Театральный день. — 1918. — 9 ноября. — С. 4. Цит. за: Янгиров Р. М. «Рыцарь удачи» на чужбине. Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 286–287.
803. Одесский листок. — 1918. — 23 ноября.

У притаманному йому стилі було проведено й рекламну акцію відкриття в Одесі кабаре із досить оригінальною назвою — «Під три чорти». До чергової авантюри вдалося долучити навіть якогось фабриканта, який займався виробництвом тканин, він довірив «талантам» Дранкова сто тисяч карбованців. Відкриття кабаре планувалося і в Києві, для якого, за повідомленнями в місцевій пресі, було запрошено режисера віденської оперети Леопольда Поппера. І цього разу Дранков залишився вірним собі. Саме «одеські гастролі» стали причиною досить різких висловлювань в журналі «Мельпомена», де його охарактеризували, як «ділка, підприємця, який об'єднував у своїй роботі широту і розмах великого імпресаріо із звичками і прийомами "гершефтмахера" з третьосортної кав'ярні. Людина, яка нічим не гребує, нічого не соромиться і ні перед чим не зупиняється. Справжній дволикий Янус, одна половина якого могла імпонувати кому-небудь. Але досить було поглянути на іншу половину обличчя, і перед вами виступали риси зовсім іншої фізіономії: спритного, безсоромного авантюриста, театрального підприємця найбільш низького сорту…»[804].

Після Жовтневої революції в житті Дранкова починається те, що Михайло Булгаков позначив сильним і містким словом, — «біг». На початку 1919 року Дранков знову опинився в Києві. От як описував зустріч із Дранковим його колега, в майбутньому працівник радянського кінопрокату Б. Вольф:

«Зустрівся я з ним останній раз в 19-му році, при білих в Києві. Місто жило дивним, неприродним життям. Втікали банкіри зі своїми дружинами, втікали талановиті ділки, адвокати, громадські діячі. Втікали журналісти, московські і петербурзькі, продажні, пожадливі, боязкі. Чесні пані з аристократичних родів. Їх ніжні дочки, петербурзькі бліді розпусниці. Втікали юні пасивні педерасти. Втікали князі і алтини, поети і лихварі, жандарми і актриси імператорських театрів. Місто розбухало, поширювалося, лізло, як опара з горщика. Коли я йшов по Хрещатику, побачив Дранкова у бурці. Ми обнялися, розцілувалися, він сказав, що приїхав на два дні купити діаманти в магазинах Києва. Ми пішли по Хрещатику, зайшли в два або в три магазини, і він дійсно купив в них якісь діаманти. Пробув він два дні, ми з ним їх провели в готелі»[805].

Безперервна зміна влади і режимів у місті і супутні погроми, реквізиції, арешти і репресії змусили Дранкова шукати новий притулок — цього разу в Криму, де, завдяки присутності Добрармії, ще зберігалися залишки стабільності й порядку. До цього рішення його підштовхувало і бажання повернутися до кіновиробництва, оскільки на той час у Тавриді зібралися багато кінопрацівників, що шукали там спокійного життя і можливість для продовження роботи. Попри те, що в Ялті міцно облаштувалися його давні конкуренти і недоброзичливці — Ханжонков і Єрмольєв, — Дранков зумів здолати їх протидію і, отримавши власні джерела постачань дефіцитної кіноплівки, зайнявся дозйомками раніше припинених картин, і зумів випустити на кримські екрани декілька ігрових стрічок, серед яких «Син моря» і «Життя Гаррісона» — екранізація біографії популярного

804. Цит. за: Росляк Р. В. «Українська одісея» Олександра Дранкова // Кіно-Театр. — 2002. — № 6. — С. 34.
805. Рогова В. Киномогиканин: Последнее интервью Бориса Вольфа // Независимая газета. — 1999. — 17 сентября. — С. 7; Рогова В. Ноздрев русского кинематографа // Россия. — 2002. — 26 декабря.

датського артиста Вальдемара Псиландера, який зробив запаморочливу кар'єру в кінематографі.

За повідомленнями одеської преси, Дранков збирався відкрити філію своєї фірми і в Одесі, проте свій план так і не реалізував. З невідомих причин не вдалося відкрити одеську філію своєї фірми Й. Єрмольєву[806], що був провідним спеціалістом у російській кінематографії в 1918–1919 роках.

Для Єрмольєва найбільш продуктивним в творчому плані виявився 1919 рік. У той час в його фірмі остаточно викристалізовується творчий колектив: режисери Яків Протазанов, В'ячеслав Туржанський, Олександр Волков; актори Іван Мозжухін, Наталія Лисенко, Наталія Кованько, Володимир Гайдаров, Зоя Карабанова, Іона Таланов, Микола Римський; оператори Микола Рудаков, Федір Бургасов, Микола Топорков; художник Олександр Лошаков.

Найбільш помітними в 1919 році були драматичні постановки Я. Протазанова — «Голгофа жінки», «Правда», «То надія, то ревнощі сліпі». Досвідчений режисер В'ячеслав Туржанський поставив драми «Перлинне намисто» і «Упущена мрія».

Актор О. Волков, що дебютував у Єрмольєва як режисер, виявився дуже плідним. Він поставив драми «Законів усіх сильніше», «Люди гинуть за метал», «Павутина». Завершує список Єрмольєвських постановок фільм «Влада пітьми» (реж. Ч. Сабинський) — екранізація однойменної п'єси Л. М. Толстого.

Харитонов у 1919 році здає свої позиції. Його компанія випустила лише сім ігрових картин. П. Чардинін поставив кінороман «Чорна хризантема», драми «Таємниця липневої ночі» і «Рубінівська саламандра». Того року також вийшли харитонівські постановки — детективна драма «Людина із зеленими очима», драми «"Клео" — танцівниця змія» і «Любові вільної фінал сумний».





Кадри з фільму «Останнє танго», 1918 р.

806. Островский Г. Л. Вказ. пр. — С. 21.

Снимки въ Одессѣ



..Дочь Іоріо Сцена убійства. В. Холодная, О. Руничъ, П. Баратовъ

Примітно, що у найнесприятливіший для фірми час Харитонов переслідує не лише комерційні інтереси. Він фінансує виробництво наукової картини «Операція професора Нуво» і казки «Лісовий цар»[807].

Окрім зазначених картин, Харитонов випускає на екрани і постановки 1918 року, які через плівкову кризу не вдалося випустити раніше. Проте до кінця 1919 року криза з плівкою знову загострюється. Про це красномовно свідчить повідомлення в журналі «Мельпомена»:

«Кінофабрикам через відсутність сировини доводиться призупинити свою діяльність. Керівник кінофабрикант Д. І. Харитонов, виїхав до Ростова, де сподівається з дозволу влади купити плівку. З цією метою будуть послані агенти фірми за кордон»[808].



П. И. Чардынинъ въ роли Лоріо.

Факт, що справи у фірмі Харитонова йшли не кращим чином, підтверджується і тим, що Петру Чардиніну доводилося поєднувати роботу режисера і оператора. Крім того, в кінофірмі практично не залишилося хороших акторів[809].

У 1919 році Харитонов втрачає роками створюваний колектив. Після смерті Вітольда Полонського від’їжджає в Москву до Малого театру Володимир Максимов, Осип Рунич емігрує в Італію. Але найнищівнішим ударом для фірми стала смерть Віри Холодної.

807. Хроника: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 54/55. — 24 сентября. — С. 16; [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1919. — № 54/55. — 24 сентября. — С. 19.
808. Чацкий Л. В мире экрана (Из бесед) // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 13.
809. За винятком чудової актриси Дори Читориної і популярного Осипа Рунича, весь акторський колектив складався з малопримітних акторів, серед яких були Софія Чаруська, Олександр Арді, К. Піонтовська і Полетт Доре, «запозичена» у київського «Художнього екрану». Див.: Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 36. — 7 декабря. — С. 16.

«Після смерті Холодної під вікнами її квартири день і ніч стояли натовпи прихильників. — Згадував Олексій Каплер. — У квартиру як і раніше нікого не пускали. Пустили в квартиру двох найближчих друзів покійниці — її режисера і власника кінофабрики. Харитонов і Чардинін плакали, сидячи на кухні»[810].



Кадр із кінохроніки «Похорони Віри Холодної», 1919 р.

За розпорядженням Харитонова Віра Холодна була ретельно загримована, одягнена в кращий свій туалет і покладена в розкішну труну, що потопала в незліченній кількості вінків і кольорів. Увесь церемоніал похоронів із великою кількістю крупних планів В. Холодної в труні було знято двома операторами. Фільм «Похорони В. Холодної» з величезним успіхом демонструвався в Україні і Росії[811].

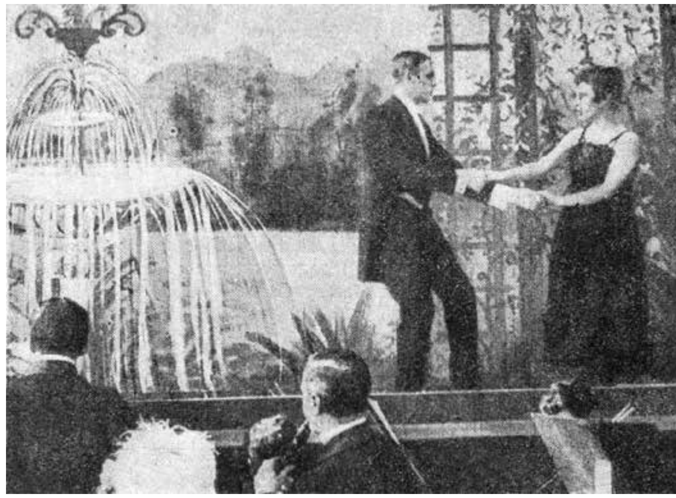
У Ханжонкова справи йшли ще гірше. Після 1915 року він втратив кращі сили своєї фабрики — П. Чардиніна, В. Холодну, В. Полонського, І. Мозжухіна і В. Старевича, який пішов на фронт. Усе це сильно підірвало комерційний успіх фірми, а смерть Євгена Бауера у 1917 році в Ялті стала потрясінням, після якого компанія Ханжонкова так і не оговталася. О. Ханжонков запропонував працювати на Півдні артистці Лідії Риндіній, режисерові Владиславу Старевичу (намагаючись знайти гідну заміну талановитому режисерові Є. Бауеру, що помер в 1917 році), укладав разові контракти з іншими знаменитостями, що були на Півдні. Наприклад, у фільмі «Життя не пробачило» знялися відомі майстри балету Михайло Мордкін і Маргарита Фроман[812].

Після цього Ханжонков заробляв в основному за рахунок здачі свого ательє в оренду, хоча і не полишав спроби випускати фільми.

Єдина, знята в 1919 році, короткометражна комедія «Анна на шиї» (реж. І. Перестіані) — екранізація розповіді А. П. Чехова, не вийшла на екран через відсутність плівки. Стрічка «Конкурент Кубелика» була «кінодекламацією», випущеною в одному екземплярі за замовленням артиставіртуоза А. ЕскоСандока.

Любовномістичну драму «Великий аспід» спочатку взявся знімати Федір Комісаржевський, надалі її намагався завершити Олександр Уральський, але не довів до кінця. О. Ханжонков попросив закінчити картину режисерів А. Громова і Ф. Строгонова, але вони відмовилися завершувати чужу роботу. Ханжонкову нічого не залишалося, як самому доробляти нещасливу стрічку.

810. Каплер А. Я. Загадка королевы экрана. — Москва: Искусство, 1979. — С. 194.
811. Форестье Л. П. Великий немой. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — С. 94–96.
812. Театральный курьер. — 1918. — № 9. — С.12.



Кадр із фільму «У час фатальний», 1918 р.

У 1919 році справи фірми йшли дуже погано. Щоб розплачуватися із співробітниками Ханжонкову доводилося розпродавати особисті речі. Він вимушений був визнати, що не має коштів на утримання ательє. У кінці 1919 року Ханжонков заявив співробітникам, які залишилися, що найближчим часом у фірми немає певних планів і порадив кожному пошукати роботу[813].

У 1920 році В. Старевич незадовго до еміграції встиг попрацювати з кіннозаводчиком Селівановим і банкіром Бухштабом, які чомусь вирішили зайнятися кінематографом. Старевич зняв картини «Кобила лорда Мортона» і «Любов — одна любов». Директор відділення фірми Ханжонкова у Ростові-на-Дону Я. І. Унзуньян фінансував постановку популярної серед східних народів комедії «Ол масун бу алсун» («Не та, так інша»)[814]. Інші співробітники ательє промишляли продажем предметів «з розкопок старовини» — обточеної морської гальки або торгували сахарином. Заробляли як могли.

На відміну від технічних працівників кіностудій, життя яких було жалюгідним, артисти займалися гастрольною діяльністю. За повідомленнями преси, подібні виступи проходили надзвичайно успішно.

Влітку 1918 року відбулися сольні виступи В. Холодної в одеських театрах «Гротеск» і «Танго»[815]. Імпресаріо Волгін, що підписав контракт з В. Холодною, влаштував виступ актриси в Харкові, Катеринославі, Феодосії і Мелітополі[816]. На початку серпня 1918 року в Київському Вільному театрі пройшли гастролі В. Холодної, О. Рунича, П. Чардиніна, І. Худолєєва і С. Левченко із заздалегідь анонсованою програмою: «сучасна арлекінада», «Коломбіна», «жваве кіно — людина і кінематограф, картини без екрану, кінодекламація, останнє танго у виконанні Віри Холодної і Осипа Рунича». Насправді Холодна і Рунич у своїх виступах показали драматичний ескіз «Офіціант» і мімодраму «Останнє танго» («кінокартина без екрану»)[817].

Восени 1918 року антрепренер В. Снарський організував турне по Криму В. Холодної і О. Рунича[818]. Пізніше артисти побували в Ростові-на-Дону, Києві

813. Ханжонков А. А. Вказ. пр. — С. 122–124.
814. Там само. — С. 116.
815. Зюков Б. Б. Вказ. пр. — С. 75.
816. Прокофьева Е. Королева экрана. История Веры Холодной. — Москва: И.Г.С., 2001. — С. 120.
817. Последние новости (вечерний выпуск). — 1918. — 26 июня, 11 июля, 16 августа.
818. Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 31. — 2 ноября. — С. 15.

і Харкові[819]. Наприкінці жовтня в Ялті відбулося гастрольне турне В. Караллі і В. Свободи з балетним спектаклем «Смерть галла»[820]. У січні 1919 року в Україні з великим успіхом пройшли гастролі Володимира Максимова[821]. Восени 1919 року Іван Мозжухін і Наталія Лисенко виступили в Ялті, Одесі і Євпаторії[822].

Та все ж для багатьох кінопрацівників, які евакуювалися із центральних районів Росії через страх більшовицького терору, напівголодне життя на півдні Росії було прийнятніше за життя в «совдепії». Про життя артистів в радянській Росії повідомляли численні замітки в пресі 1918–1919 років. Наведемо деякі з них:

«Відомого артиста В. Максимова по приїзді до Москви викликали в Раду і повідомили про його націоналізацію. <…> Артистові ставилося в обов'язок працювати в театрі за вказівками більшовиків; у разі відмови або ухилення від цих розпоряджень йому грозив розстріл»[823].

«У Харкові нині мешкає артистка опери Зиміна Ф. А. Яновська, яка втекла з Москви від "благ" більшовицького «соціалістичного раю». <…> Останні два роки артистка служила в опері Зиміна, де була законтрактована і на цей сезон, але як вже вище сказано, більшовизм змусив її залишити Москву…»[824].

«Артист А. М. Перцов перебрався до нас із "Совдепії" з великими труднощами і поневіряннями. Останнім часом Перцов служив у Казані, викликав підозри у більшовиків як контрреволюціонер і, рятуючись від розстрілу, виїхав на Україну»[825].

«Артист п. Галін, який повернувся із Москви до Києва, розповідає, що в Москві у актрис і акторів відбирають коштовності, хутра і гардероб, залишаючи тільки деякі речі, необхідність яких засвідчена професійною спілкою акторів»[826].

«Артистка московського театру "Зон" А. М. Добровольська, що виїхала із совдепії, була на кордоні засуджена більшовиками до смерті за те, що при обшуку у неї знайшли запакованими дев'ять фунтів керенок»[827].

Преса також повідомляла, що 4 листопада 1918 року по доносу була розстріляна більшовиками в Петрівському саду артистка кіно Л. В. Кастельська, відома московській богемі під прізвиськом «БіБаБо»[828].

Проте багатьом кінопрацівникам, що знайшли притулок на території, де ще існував «білий» порядок і уявний спокій, незабаром довелося зіткнутися не лише з проблемами працевлаштування. За спогадами Дранкова, Ялта в 1918–1919 роках пережила декілька військово-політичних режимів, що постійно змінювалися

819. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 36. — 7 декабря. — С. 20; Алексеев О. Гастроли В. Холодной в Харькове // Вечерний Харьков. — 1973. — 12 июня.
820. Театральный курьер. — 1918. — 20 октября.
821. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1918. — № 35. — 30 ноября. — С. 3.
822. К открытию театрального сезона в Городском театре: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 10; Бобович Б. В Крыму // Мельпомена. — 1919. — № 61 — 9 ноября. — С. 14.
823. Национализация Максимова: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 27. — 5 октября. — С. 17. Пізніше в пресі з'явилося помилкове повідомлення, про те, що В. Максимов помер в Москві від тифу. Див.: Григорин Л. Памяти В. В. Максимова // Мельпомена. — 1919. — № 54/55. — 24 сентября. — С. 8.
824. Театральный журнал. — 1918. — № 1. — 12 октября. — С. 14.
825. Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 29. — 19 октября. — С. 15.
826. Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 29. — 19 октября. — С. 15.
827. Театральная жизнь в Одессе: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1918. — № 36. — 7 декабря. — С. 16.
828. Амфитеатров-Кадашев В. Страницы из дневника // Минувшее. Исторический альманах. — М.–СПб., 1996. — Вып. 20. — С. 529.

(німці, добровольці, «зелені» і більшовики). Ці фактори змушували московських кінематографістів, що жили там, випускати фільми «Захисного кольору для вияву лояльності владі»[829].

Подібна ситуація, по спогадах іншого мемуариста, спостерігалася на той же час і в Одесі:

«…Тут були французькі і англійські моряки військової ескадри. Але, окрім них, тут були офіцери Добрармії Денікіна, "дружинники", одягнені в англійські й американські шинелі, гетьманські сердюки і сірожупанники в новенькій, з голочки, австрійській і німецькій формі… Збивалися "охочекомонні" загони з орієнтацією на Петлюру, що носили сині жупани, червоні шаровари і смушеві шапки з довгими шликами. Польських легіонерів із біло-малиновими шевронами на блакитних французьких шинелях і в чотирикутних конфедератках із величезними, окантованими міддю козирками муштрували бельгійські офіцери. У місті влада змінювалася, що називається, не по днях, а по годинах. Бували місяці, коли місто розбивалося на зони»[830].

За спогадами О. М. Вертинського, щось схоже відбувалося в 1918–1919 роках і в Харкові:

«Жили ми під гетьманом. Здається, так, бо Петлюра прийшов пізніше. А може, це вже був його час. Пам'ятаю тільки, що верховодив у Харкові якийсь полковник Балбачан. <…> Нас, акторів, він не чіпав, і за те спасибі. Потім він кудись зник разом зі своїми підручними, а одного разу увечері у Будинку артистів з'явився зарослий бородою Юрка Саблін — лівий есер. Виявилось, що він "узяв" Харків! Саме "узяв" — як беруть із столу срібну ложку і ховають в кишеню. Бо Харків, як на мене, ніхто не захищав. Боїв ніяких не було. В усякому разі, пострілів ніхто не чув, а балбачанці тихенько втекли ще з ранку.

Юрка Саблін — наш приятель по Москві. Він був онуком старого Федора Адамовича Корша і виріс в нашому акторському середовищі. Багато хто з акторів пам'ятав його ще дитиною. Тому зустріли ми його як свого. Він був сповнений поважності й робив загадкову особу. Нам, в усякому разі, він був не страшний. Його загін незабаром пішов кудись далі. У місті утвердилася радянська влада»[831].

Хаос, що панував в Україні, достатньо розкривається також станом Катеринославу, про який зведення в середині листопада 1918 року повідомляли:

«Місто розділене на п'ять районів. У верхній частині закріпилися добровольчі дружини, в районі міської думи — єврейська самооборона, далі — кільцем оточують петлюрівці і, нарешті, усе місто в кільці більшовиків і махновців»[832].

Офіцер Добровольчої армії Г. Сакович згадував, що коли 22 грудня 1918 року ескадрон новоросійських драгун підійшов до Перекопу, кордону Кримської республіки, то виявили там декілька татар і одну клинову гармату — це було все, що обороняло нову республіку. З кримським урядом було укладено договір, за яким загін генерала Васильчикова приймає охорону Криму, а уряд бере

829. Цит. за: Янгиров Р. М. К биографии А. А. Ханжонкова: Новый ракурс // Киноведческие записки. — 2001. — № 55. — С. 311.
830. Цит. за: Зюков Б. Б. Вказ. пр. — С. 76.
831. Вертинский А. Н. Дорогой длинной. — Москва: Правда, 1991. — С. 114.
832. Волков С. В. Предисловие // 1918 год на Украине. — Москва: Центполиграф, 2001. — С. 6.

на утримання загін. Але незабаром за розпорядженням Денікіна уряд Криму було повалено[833].

У 1992 році син оператора Миколи Топоркова згадував про ситуацію в Ялті в середині 1918 року:

«Мій батько працював у Єрмольєва. З першого ж дня він взявся за зйомку хроніки. Але його ранили, оскільки другу половину того будинку, де він жив, займали німці. І батько почав їх знімати, вони почули звук кінокамери, побачили батька і вистрілили в нього. З цим фільмом в Криму були суцільні неприємності, його ніяк не могли дозняти, а потім так і не змогли змонтувати. І в результаті він не зберігся. Як він називався, я не знаю. Але знаю, що в головній ролі знімалася Стрижевська»[834].

Кінопрацівникам, що знаходилися в період Громадянської війни в Ялті, Одесі і Києві, доводилося думати не лише про можливість заробітку, але і про елементарне виживання[835]. До кінця 1919 року ситуація в Криму змінилася. Підступав голод. Захистом від більшовиків південь Росії вже не був, в Ялті почалися безчинства і репресії. На очах у актора Миколи Коліна розстріляли усю його сім'ю. Дивом не загинула дружина І. Мозжухіна Н. Лисенко:

«Наталія Лисенко, що була помилково заарештована разом з декількома кінематографістами з тієї ж студії, мала бути розстріляна. Про це вчасно повідомили Мозжухіну, і він кинувся на допомогу друзям. Каральний батальйон упізнав його… і це врятувало їх обох — буквально в останню хвилину»[836].

30 травня 1920 року паризька газета «Останні новини» помістила повідомлення І. Мозжухіна, який знаходився в еміграції, про трагічну долю кіноакторів О. Вяземської, В. Неронова і К. Джемарова, що залишилися в Криму[837]. Через місяць у цій же газеті (30 червня 1920 р.) було опубліковано свідчення М. Коліна про репресії, яких зазнали деякі російські артисти в Криму[838].

Крім того, над чоловічим складом кіностудій і театрів нависла загроза чергової мобілізації[839]. Розгорнута галаслива пропагандистська кампанія закликала вступати в ряди Добровольчої армії під гаслом «За єдину Росію». У цей час в усіх поселеннях, контрольованих частинами Денікіна, розвішувалися плакати «Мир і свобода в совдепії», «За єдину Росію», «Чому ви не в армії», «Усі вперед за єди-

833. Сакович Г. Екатеринославский поход // 1918 год на Украине. — Москва: Центполиграф, 2001. — С. 298–299.
834. Нусинова Н. И. Вказ. пр. — С. 50.
835. Для повноти картини наведемо дані про зміну влади в Криму в період громадянської війни: січень 1918 — військові частини більшовиків займають Крим; квітень 1918 — окупація німецькими військами Криму; 8 квітня 1919 — Червона Армія займає Крим; 12–14 березня 1920 — Денікін з частиною військ відступив до Криму; 14–15 листопада 1920 — Червона Армія займає Сімферополь, Севастополь, Ялту і Феодосію.
836. Нусинова Н. И. Вказ. пр. — С. 53.
837. Янгиров Р. М. «Рыцарь удачи» на чужбине. Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 286–287. Напередодні евакуації білого Криму наклали на себе руки популярні актори Ніна Вяземська і Володимир Неронов, співробітники білої контррозвідки заарештували за політичним звинуваченням і розстріляли актора Костянтина Джемарова.
838. Янгиров Р. М. Голливудские хроники Ивана Мозжухина // Киноведческие записки. — 1999. — № 44. — С. 289.
839. Э. А. Призыв актеров // Мельпомена. — 1919. — № 54/55. — 24 сентября. — С. 14–15.

ну неподільну могутню Росію», «Дружно за загальну справу». Влада збиралася жорстко розправлятися із дезертирами:

«Вечорами ж різні начальники з'являлися у театрах і кіно і здійснювали облави, перевіряючи документи на предмет виявлення дезертирів. А ними були майже усі цивільні чоловіки, яких лякали найсуворішою карою, "аж до страти"»[840].

Актор і режисер О. Волков у листі до дружини А. М'ясичовоїВолкової із Севастополя, куди він поїхав із друзями клопотати відносно виїзних документів, писав:

«…Передусім, мамуся, розмовляючи з нами по телефону, нічого не кажи про військові мої справи і взагалі, бо усі наші розмови слухає військовий цензор. <…> Був я вже в комендатурі, і мене направили в комісію на огляд. Втім, доведеться піти, але боюся, що захапають»[841].

Очевидно, колишній офіцер артилерії Волков, контужений на фронті, знаходився під особливо пильною увагою військової влади. Мобілізація не обійшла стороною і Мозжухіна. У архіві Мозжухіна у Російському державному архіві літератури і мистецтва збереглася довідка із Ялтинського повітового управління від 2 січня 1920 року про надання йому тимчасового відстрочення від призову до 1 березня 1920 року[842].

Загальна мобілізація була пов'язана із поразками і подальшим відступом Добрармії. Коли навесні 1919 року війська Денікіна тимчасово залишили Одесу, і місто зайняла Червона Армія, творчі працівники (і не лише) відчули на собі усю «привабливість» радянської влади — цензуру, невиплату зарплат за концерти на мітингах, націоналізацію театрів, репресії акторів — «контрреволюціонерів» тощо[843].

Восени 1919 року після того, як армія Денікіна вибила більшовиків з Одеси, ситуація в місті знову стабілізувалася:

«Після піврічного мовчання ми знову починаємо видання нашого журналу. Більшовики, зайнявши в квітні Одесу, задушили не лише політичну пресу, але і органи мистецтва, одним із яких була "Мельпомена"»[844].

У 1918 році було введено спеціальний податок «Швидка допомога добровольчій армії», який обов'язково мали платити кіно- і театровласники. Також в Одесі влаштовувалися благодійні спектаклі і кіносеанси, збори від яких йшли на користь Одеського відділу Всеросійського союзу скалічених воїнів, на користь безробітних москвичів, що знаходилися в Одесі, на надання першої допомоги військовополоненим, на користь сімей полеглих воїнів[845]. Проте відрахування вносилися і добровільно. Так, у грудні 1918 року в Одесі за ініціативою групи Драматичного театру відбулися збори представників діячів театру і кіно. Кінематограф представляв І. Кругляков. На зборах було прийнято рішення провести благодійні спектаклі і кіносеанси для допомоги військовополоненим. Планувалося їх почати у момент прибуття в Одесу союзного десан-

840. Зюков Б. Б. Вказ. пр. — С. 76.
841. Цит. за: Нусинова Н. И. Вказ. пр. — С. 53–54.
842. Цит. за: Нусинова Н. И. Вказ. пр. — С. 53–54.
843. Любимов А. Актеры и большевики // Мельпомена. — 1919. — № 54/55. — 24 сентября. — С. 9–10.
844. Полферов Я. Святое знамя // Мельпомена. — 1919. — № 54/55. — 24 сентября. — С. 7.
845. Прокофьева Е. Вказ. пр. — С. 153.

ту. На зборах було також прийнято рішення утворити власний фонд допомоги військовополоненим[846].

Більшість кінопрацівників із зрозумілих причин не прийняли радянську владу. Вони всіляко намагалися підтримувати «білий» режим, залишаючись ворожими до «червоного» і «зеленого».

Харківська преса у вересні 1919 року повідомляла про зйомки фільму «Дамо ми світу мир навіки» за сценарієм Д. Флорена за участю А. Н. Сокольського в головній ролі:

«…Зйомки проходитимуть також у прифронтовій смузі і під час боїв на фронті. Фільм має пропагандистський характер і змальовує особисту драму на тлі боротьби добровольчої армії з більшовиками»[847]. Швидше за все, фільм так і не вийшов на екрани.

21 вересня 1919 року в Харкові відбулася прем'єра фільму «Відродження великої Росії, або Трагедія великої держави». У картині знімався І. Мозжухін і актори МХАТу:

«…У картині історично правдиво знято усі епохи, починаючи з героїчного подвигу любові великої Івана Сусаніна і закінчуючи останніми днями кривавих днів тиранії зрадників батьківщини. Те, що в Росії створювалося віками, зруйновано більшовиками»[848].

У жовтні 1919 року О. Ханжонков очолив роботу наради кінопромисловців і кінопрокатників, що працювали в Криму, на якому обговорювалася можливість допомоги Добровольчій армії у сфері антибільшовицької пропаганди. Його учасники прийняли рішення зробити спільну кінопостановку «художньоагітаційного» фільму і піднести його як дар Добрармії, а усі доходи від прокату направити на потреби боротьби з більшовиками[849].

Р. Янгіров припускає, що зйомки саме цього фільму описані в мемуарах Е. Лур'є, що дебютував у ньому як статист. За розповіддю Лур'є, в ялтинському ательє Ханжонкова знімалася антибільшовицька картина «Чорні ворони», що мала також назву «Чорний птах»:

«…Разом із декількома молодими людьми я мав зображувати червоногвардійця, сп'янілого від своєї влади. Ми мали прорватися у поміщицьку садибу, розорити її, вбити усіх мешканців і, врешті-решт, спалити будинок. Нам видали військову форму, кашкети з червоними зірками і різноманітну колекцію рушниць і револьверів. Інші статисти були одягнені у форму моряків і обвішані кулеметними стрічками. Режисер Волков, «темноволоса людина, що демонструвала почуття зверхності над оточуючими» з сумнівом поглянув на усіх, а потім повчальним тоном пояснив, що ми маємо грати правдоподібно, не дивитися в камеру і при цьому не сміятися. Декорація розміщалася на відкритій платформі в саду, зйомки проводилися при природному освітленні. Декорація була вітальнею, заставленою меблями і різномастими речами. У ній все було відтворено дуже неправдоподібно. Оператор ще раз поглянув на небо і оголосив, що пора починати зйомку.

846. Тоним А. Артисты — военнопленным // Мельпомена. — 1918. — № 36. — 7 декабря. — С. 14.
847. Театральный курьер. — 1919. — № 1. — 11 сентября. — С. 4.
848. Театральный курьер. — 1919. — № 3. — 20–22 сентября. — С. 1.
849. Театр. 1919. — № 1. — С. 12; Жизнь. — 1919. — 8 октября. — С. 4. Цит. за: Янгиров Р. М. К биографии А. А. Ханжонкова: Новый ракурс // Киноведческие записки. — 2001. — № 55. — С. 311–312.

Камера була встановлена посередині вітальні. Епізод розпочинався з нашої появи в кімнаті і руйнування усієї її обстановки.

"Будьте люті. Будьте жорстокі. Будьте правдоподібні", — вкрадливо умовляв нас Волков»[850].

Очевидно, після кримської наради кінопромисловців і кінопрокатників більшість приватних кіностудій організовували зйомку документальних фільмів, що зафіксували найважливіші події Громадянської війни, причому висвітлення було вигідне командуванню Добровольчої армії. Д. Харитонов запланував випустити в Одесі антибільшовицьку картину. Режисером фільму він призначив П. Чардиніна. У жовтні 1919 року в інтерв'ю для журналу «Мельпомена» Чардинін заявив:

«Незабаром мною буде поставлена картина, що змальовує жахи одеської «надзвичайки» за сценарієм художника Жемінського, що особисто відчув усі жахи Н. К.»[851].

Проте точних відомостей про випуск фільму на екран не знайдено. Нереалізованим виявився і проект зйомки агітфільму «В царстві червоних» за сценарієм А. Бензена[852].

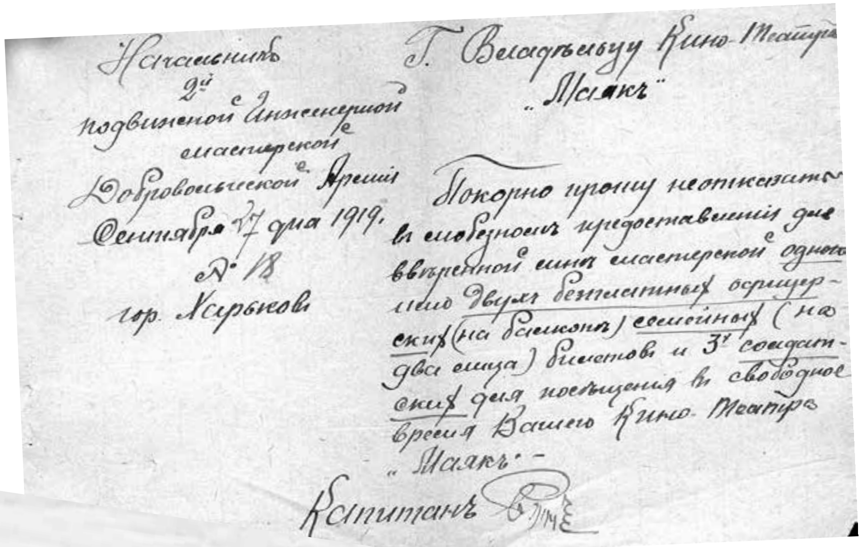
На сьогодні відомо лише про декілька антибільшовицьких фільмів, що вийшли в прокат. Одеська газета «Південне слово» повідомляла про випуск місцевими кінофабриками К. Борисова і Д. Харитонова актуальних на той час фільмів: «День Добрармії», «Жахи Одеської "надзвичайки"», «Приїзд до Одеси вождя Добрармії генерала Денікіна»[853]. За повідомленням «Одеського листка», Відділом пропаганди Добровольчої армії готувалися до випуску наступні картини: «Чорний птах», «Так жити не можна», «Сатана тут правив бал» та ін.[854].

У Одесі в грудні 1919 року, за повідомленнями газети «Одеські новини» і журналу «Харківський глядач», демонструвалися антибільшовицькі фільми, зняті за сприяння Добрармії, «Життя — Батьківщині, честь — нікому», «Жахи століття» та ін.[855]. За підтримки Відділу пропаганди Добровольчої армії студія Єрмольєва восени 1919 року зняла картину «Голгофа жінки»:

«Кінофабрикою Й. М. Єрмольєва закінчено постановку грандіозної агітаційної картини "Голгофа жінки", в якій зайняті кращі сили кінотрупи. За змістом сценарій змальовує усі принади більшовицького життя. Ця картина, на постановку якої затрачено велику суму, віддана кінофабрикою як дар Добрармії і перепроваджена до Кіновідділу пропаганди. Незабаром вона демонструватиметься на Україні і на Доні»[856].

У картині було показано виїзд добровольчих частин із Харкова і Катеринославу, перебування Головнокомандуючого і захоплення населення від його зустрічі

850. Там само.
851. Чацкий Л. В мире экрана // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 13.
852. Жизнь. — 1919. — 31 августа. Цит. за: Летопись российского кино. 1863–1929 / Сост.: В. Вишневский, В. Михайлов, В. Ватолин, А. Дерябин, В. Фомин, Р. Янгиров. — Москва: Материк, 2004. — С. 300.
853. Южное слово. — 1919. — 6 октября.
854. Одесский листок. — 1919. — 24 октября.
855. Одесские новости. — 1919. — 19 декабря; Харьковский зритель. — 1919. — № 1.
856. Дар Добрармии // Южное слово. — 1919. — 28 октября.

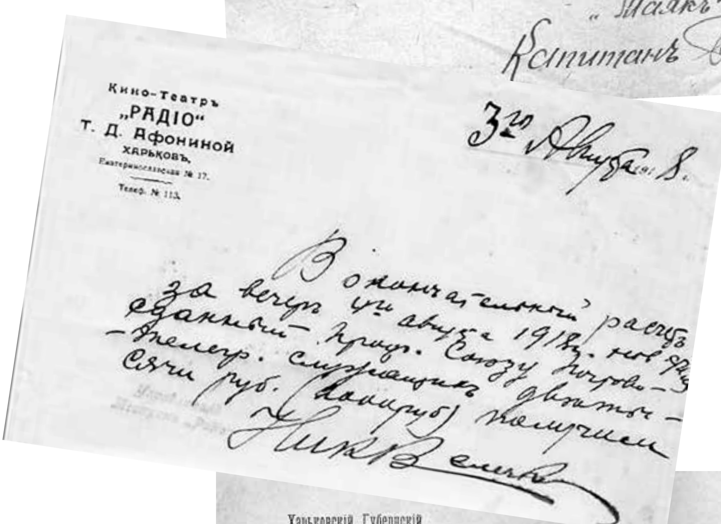


Начальникъ 2-й подвижной инженерной мастерской Добровольческой Арміи
Сентября 27 дня 1919.
№ 18
гор. Харьковъ

Г. Владѣльцу Кино-Театра „Маякъ"

Покорно прошу не отказать въ любезномъ предоставленіи для вверенной мнѣ мастерской одного или двухъ безплатныхъ офицерскихъ (на балконъ) семейныхъ (на два лица) билетовъ и 3-х солдатскихъ для посѣщенія въ свободное время Вашего Кино-Театра „Маякъ".

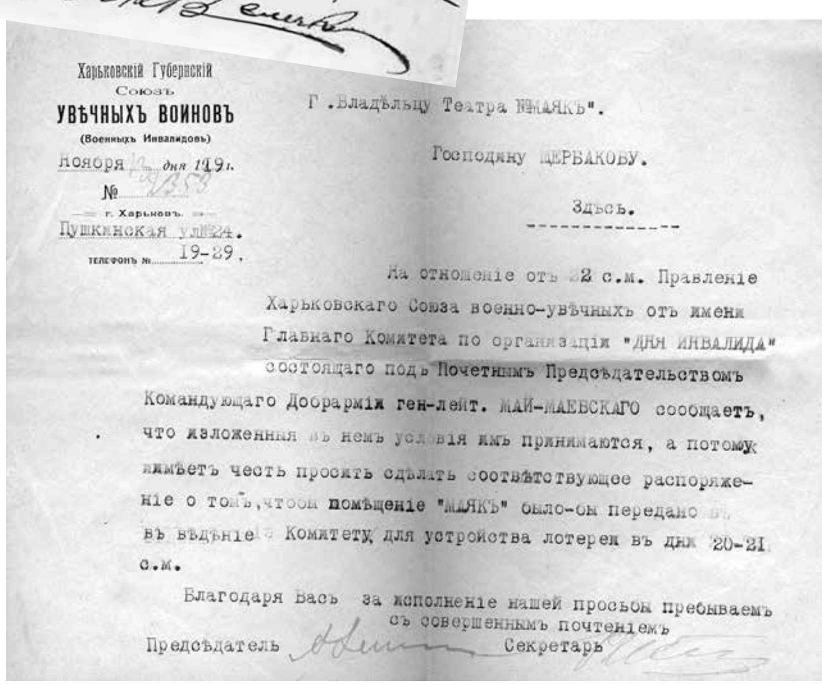
Капитанъ



Кино-Театръ
„РАДІО"
Т. Д. Афониной
Харьковъ,
Екатеринославская № 17.
Телеф. № 113.

3го Августа 1918.

В окончательный расчетъ за вечеръ 4го августа 1918 г. пожертвованный Харьк. Союзу Почтово-Телегр. служащихъ двадцать тысячи руб. (20000 руб.) получили



Харьковскій Губернскій
Союзъ
УВѢЧНЫХЪ ВОИНОВЪ
(Военныхъ Инвалидовъ)
Ноября 12 дня 1919 г.
№
г. Харьковъ.
Пушкинская ул. № 24.
Телефонъ № 19-29.

Г. Владѣльцу Театра "МАЯКЪ".

Господину ЩЕРБАКОВУ.

Здѣсь.

На отношеніе отъ 22 с.м. Правленіе Харьковскаго Союза военно-увѣчныхъ отъ имени Главнаго Комитета по организаціи "ДНЯ ИНВАЛИДА" состоящаго подъ Почетнымъ Предсѣдательствомъ Командующаго Доброрміи ген-лейт. МАЙ-МАЕВСКАГО сообщаетъ, что изложенныя въ немъ условія имъ принимаются, а потому имѣетъ честь просить сдѣлать соотвѣтствующее распоряженіе о томъ, чтобы помѣщеніе "МАЯКЪ" было-бы передано въ вѣдѣніе Комитету для устройства лотереи въ дни 20-21 с.м.

Благодаря Васъ за исполненіе нашей просьбы пребываемъ съ совершеннымъ почтеніемъ

Предсѣдатель Секретарь

Листування представників влади з директорами харківських кінотеатрів

тощо[857]. «Картину, прекрасно виконану в побутових тонах, що викликає високе патріотичне піднесення, дивишся з величезною зацікавленістю, і залишається в душі глядача глибоке враження». Дозвільний перегляд картини кінопункту Харківського відділення відділу пропаганди відбувся в харківському кінотеатрі «Мішель». На перегляді був присутній Головнокомандуючий Добровольчої армії генерал В. З. Май-Маєвський[858].

Фільм, ймовірно, досі не знайдено, але в дослідженнях про Протазанова і в каталозі В. Вишневського він характеризується як «розрахований на умонастрої курортників». У фільмографії робіт Я. Протазанова вказано дві дати випуску фільму — 10 грудня 1919 року і 5 вересня 1922 року[859]. Фактично фільм вийшов на екрани не пізніше листопада 1919 року. Преса рекламувала його як «кіно про сучасність… що відтворило правду наших днів», показало «страждання люблячої жіночої душі, у якої життя забирає все їй дороге»[860]. На користь правильності тверджень сучасної фільму преси говорить той факт, що пересувний «Музей сучасних подій в Росії», який возив у 1920-і роки по Європі і Америці колишній полковник «білої» армії Я. Лісовий, мав у своїх фондах «п'ять тисяч лібретт фільми "Голгофа російської жінки"»[861].

У грудні 1919 року ростовський рецензент фільму відзначав:

«Досі ми звикли бачити, що російське кіно в сенсі вибору сюжетів діє якось в стороні від пекучих питань сучасності. Його улюблені теми — або салонний роман на основі сильної драми, або історія з великосвітськими й іншими бандитами, сищиками, гонитвою і стрільбою. Тільки останнім часом російське кіно ступило на новий шлях, який його давно чекав. Це — шлях відображення страшної правди наших днів, де мерзотність і низькість зрадників Росії є фоном для високого героїзму тих, хто бореться за її відродження. Нещодавно в Ростові йшла одна з таких кіноп'єс, виконана фірмою Єрмольєва, — «Голгофа жінки». Там було показано з приголомшливою силою страждання жіночої люблячої душі, у якої життя віднімає все їй дороге. П'єса йшла з великим успіхом в театрі "Солей"»[862].

Багато із зазначених антибільшовицьких фільмів не збереглося. У закордонних кіноархівах є лише два пропагандистські фільми — «Живий тир в катівнях радянських "надзвичайок"» (вид-во «Художній екран», про той фільм зазначено в підрозділі «Ігровий кінематограф в роки Громадянської війни») і «Життя — Батьківщині, честь — нікому». Перша стрічка знімалася в Києві, роботи над другою велися в Ялті і Ростові-на-Дону:

857. Приазовский край. — 1919. — 23 ноября.
858. Путь к северу. — 1919. — № 1.
859. Яков Протазанов. О творческом пути режиссера. 2-е изд. — Москва: Искусство, 1957. — С. 406.
860. С. К. Кино о современности // Жизнь. — 1919. — 26 ноября. Інформацію про демонстрації агітаційної картини «Голгофа жінки» давала і харківська газета «Нова Росія» (1919, 12 листопада).
861. Лисовой Я. М. Памятка «Музея современных событий в России» / Я. М. Лисовой // Белый архив. Т. 1. — Париж, 1926. — С. 219.
862. С. К. Кино о современности // Южное слово. — 1919. — 9 декабря. Цит. за: Янгиров Р. М. «Рабы немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. — Москва: Библиотека-фонд «Русское зарубежье»: Русский путь, 2007. — С. 383. Яків Протазанов був також автором документального фільму, змонтованого з різних хронікальних епізодів революційного часу і показує в Криму, а потім в Константинополі і Відні. Див.: Фролов И. С кинокамерой в 1917 году (1957) // РГАЛИ. — Ф. 2912. — Оп. 1. — Спр. 444.

«В міському саду Ростова-на-Дону розпочато зйомки фільму «Життя — Батьківщині, честь — нікому» — першої постановки з оголошеної М. Трофімовим серії картин «За єдину Росію». На зйомки було запрошено з Ялти режисерів О. Волкова і Ф. Ф. Морського і акторів В. Стрижевського, І. Таланова, О. Южакова і М. Стенс. Передбачалося також залучити М. Лисенка»[863].

Фільм було знято М. Г. Хажаєвим за замовленням фірми Трофімова і під заступництвом Комітету швидкої допомоги Добровольчій армії ім. М. Алексеєва. Головна ідея фільму — «більшовики — німецькі ставленики». На початку фільму показана діяльність германських шпигунів до революції, що виявлялася у вибухах на заводах, пропаганді серед робітників, субсидіях на ведення більшовицької агітації. Далі показано картину як Добровольча армія дає відсіч більшовизму, що завершується сценою узяття Москви білогвардійцями[864].

Рецензенти відзначали безперечні переваги картини (добре складений сценарій, багатство масових сцен, відмінна гра артистів) разом із деякими недоліками при демонстрації, що стосувалися музичного оформлення. Критик севастопольської газети «Південь», зокрема, відзначав, що під час бою добровольців і більшовиків чомусь звучав угорський марш «Ракоці», а богослужіння у православній церкві супроводжувалося музикою Генделя[865]. У відгуках радянських друкованих видань за зрозумілих причин не розбиралася художня сторона фільму, а лише відзначалася його явна контрреволюційність.

За повідомленнями преси, в картині брали участь більше 10 000 осіб, і для цілісності враження дві серії картини планувалося демонструвати в одному сеансі. Дані про кількість статистів, вказані в рекламі, мабуть, сильно перебільшені. Та все ж картина отримала схвальні відгуки в пресі:

«Досі ми звикли бачити, що російське кіно в сенсі вибору сюжетів діє якось в стороні від пекучих питань сучасності. Його улюблені теми — або салонний роман на основі сильної драми, або історія з великосвітськими й іншими бандитами, сищиками, гонитвою і стрільбою. Тільки останнім часом російське кіно ступило на новий шлях, який його давно чекав. Це — шлях відображення страшної правди наших днів, де мерзотність і низькість зрадників Росії є фоном для високого героїзму тих, хто бореться за її відродження. Там [у фільмі «Життя — Батьківщині, честь — нікому». ***— В. М.***] проходить перед глядачами уся історія виникнення і розвитку більшовизму, і поряд з цим — виникнення тієї героїчної відсічі, яку дала йому душа російського народу в особі Добровольчої армії»[866].

«Серед цілого ряду картин, випущених останнім часом відділом пропаганди і окремими фірмами, особливу увагу необхідно приділити картині "Життя — Батьківщині, честь — нікому"… картина ця, випущена Ростовським відділенням Комітету Швидкої Допомоги Добрармії Півдня Росії, користується величезним успіхом. Цікавий сюжет, прекрасні масові сцени. Режисерська і постановочна ча-

863. Жизнь. — 1919. — 6 сентября. Цит. за: Летопись российского кино. — С. 299.
864. Юг. — 1919. — 21 ноября; Жизнь. 1919. — 26 ноября; Приазовский край. — 1919. — 3 декабря, 8 декабря.
865. Юг. — 1919. — 21 ноября.
866. С. К. Кино о современности // Жизнь. — 1919. — 26 ноября. — С. 2.

стина виконані старанно і сумлінно. У картині виведена дивовижна робота танків, артилерії й кавалерії на фронтах»[867].

Безумовно, газетні публікації, зазвичай, носили рекламний характер. Тим цінніше інформація про фільми, отримана із незалежних джерел. У зв'язку з цим наведемо без скорочень фрагмент спогадів священика отця Веніаміна (Федченко), що був присутнім на перегляді фільму «Життя — Батьківщині, честь — нікому»:

«У Ялті, під час одного мого відвідування, прийшов до мене власник кінематографу і автор однієї картини під заголовком "Життя — Батьківщині, честь — нікому". Він попросив мене відвідати його театр і подивитися цю картину, яку він поставив спеціально для мене одного. Узявши з собою протоієрея Олександро-Невського собору (дивної архітектури і розпису!) о. Н. Володимирського, я пішов. Загасили вогні, почалася вистава. Там зображалася боротьба білих проти червоних. Зрозуміло, червоні зображалися бандитами (а червоні завжди називали супротивників білобандитами, як відомо): пияцтво, розпуста, бешкет, жорстокість, блюзнірство — ось як змальовані червоні. Натомість, білі зображалися благородними героями, безкорисливими патріотами, жертовними мучениками, релігійними борцями. Ось, пам'ятаю, представляється гарний панський особняк у квітучому саду. Ніжна мати, здається, вдова. У неї оговтується від ран після німецького фронту молодий, красивий, ніжний, милий син. Ніхто їх ще не чіпає, але його душа рветься на боротьбу за Батьківщину. І старенька мати погоджується. Вони моляться перед іконами. Вона із сльозами благословляє єдиного сина на хресний шлях. Він таємно пробирається на білий фронт. Перепливає під кулями червоних велику річку з якоюсь важливою доповіддю до генерала Алексеєва. Далі б'ється із самовідданою хоробрістю. Не пам'ятаю вже, чи вбивають його, або він продовжує боротьбу, але тільки я в темряві майже увесь час плакав. Сльози лилися дощем. Солодкі сльози. І тоді у мене гостро встало рішення: грішно і соромно сидіти мені в тилу! Я маю взяти участь! Я прийму його! Через декілька днів я був у Сімферополі на якомусь банкеті військових. І там, замість мови, розповів про кінематограф, закінчивши заявою, що і я вирішив працювати з ними активно, але ще не бачу, як»[868].

Одну з версій фільму «Життя — Батьківщині, честь — нікому», що зберігається у французькій синематеці, дивився Жорж Садуль. Історик кіно підкреслював, що «фільм, досить вміло скроєний і змонтований, що свідчить про непоганий технічний рівень, досягнутий білогвардійською кінематографією»[869].

Садуль також відзначав, що білі армії випускали й інші пропагандистські фільми і демонстрували їх на контрольованих територіях. При штабах армій працювали кінематографічні служби, і знімалася численна хроніка, яка поширювалася в Америці, Франції, Англії й інших країнах, що брали участь у Громадянській війні в Росії[870].

867. Донская речь. — 1919. — 4 декабря. — С. 4. Цит. за: Великий кинемо. — С. 485.
868. Вениамин (Федченко). Генерал Врангель // Россия между верой и безверием. — Москва: АНО «Развитие духовности, культуры и науки», 2003. Режим доступу: http://pravbeseda.org/library/index.php?page=book&id=703
869. Садуль Ж. Т. 3. — М., 1961. — С. 439.
870. Там само.

Мабуть, про одну з перших таких зйомок повідомляла київська газета «Вечірні новини» в листопаді 1918 року:

«В Одесі, на судні, що вирушає в море для зустрічі судів союзників, буде кінооператор, який зробить зйомки усієї картини зустрічі кораблів у морі»[871].

Добровольча армія генерала Денікіна мала систему цивільних установ, серед яких по своїй агітаційній ролі особливо виділявся Відділ Пропаганди, — спочатку «Осведомітельноагітаційне агенство» (ОСВАГ), заснований у вересні 1918 року генералом Алексеєвим.

За спогадами співробітника ростовської газети «Життя», літературознавця і критика В. АмфітеатроваКадашева, що працював з початку 1919 року керівником кінематографічного відділу ОСВАГа, в Новочеркаську в лютому відбулася зйомка прикомандированим до Донського уряду кінооператором Годаєвим зустрічі генералів А. І. Денікіна і П. М. Краснова після усунення останнього козачим військовим кругом від посади командувача козачим військом[872]. Навесні в Новочеркаську починає працювати Кіновідділ ОСВАГа.

У Кіновідділі числилися чотири кінооператори, обробкою негативів займалася кінолабораторія братів Петровських у Ростові-на-Дону[873]. Один із операторів Кіновідділу В. С. Білокуров, колишній співробітник фірми О. Ханжонкова, в радянські роки працював «оператором-організатором» місцевої хроніки.

У травні 1919 року про випуск кінохроніки Кіновідділом ОСВАГа повідомлялося в «Одеському листку»:

«Сьогодні на екрані вожді Великої і Неподільної Росії генерали Корнілов і Денікін. Прибуття послів в Ростовна-Дону»[874].

У серпні, за повідомленням сімферопольської газети «Таврійський голос», в сімферопольському кінотеатрі «Баян» відбувся показ хронікальних сюжетів «Прибуття танків у Ростов», «Парад студентської бойової дружини», «Допомога Англії Добровольчій армії», «Будиночок, де був убитий ген. Л. Г. Корнілов», «Головнокомандуючий Збройними Силами Півдня Росії ген. А. І. Денікін і представники англійської місії на Маничі»[875].

Наприкінці вересня Кіновідділ ОСВАГа розсилає на фронти і у великі міста півдня Росії випуски кінохроніки: «Узяття Харкова», «Під Царицином», «Більшовицькі звірства», «Робота танків» та ін. Для широкого прокату Кіновідділ придбав картину «Голгофа жінки» і замовляв у товариства Ханжонкова в Ялті нові агітаційні постановки. Впроваджується також проект організації власних агітпостановок, для чого у Гурзуфі орендується майданчик, а в Ростові-на-Дону планується організація батальних і натурних сцен. М. Бреммер, що керував прокатом продукції Кіновідділу, організував пункти в Ростові-на-Дону і Харкові і займався їх облаштуванням у Києві, Одесі і Катеринославі, а також організацією пересувних кіноустановок (на автомобілях) для фронту[876].

871. Вечерние новости. — 1918. — 24 ноября.
872. Амфитеатров-Кадашев В. Вказ. пр. — С. 567.
873. Там само.
874. Одесский листок. — 1919. — 12 мая.
875. Таврический голос. — 1919. — 28 августа
876. Жизнь. — 1919. — 17, 19 сентября. Цит. за: Летопись российского кино. — С. 301.

На думку кінознавця О. Шимона, чимало Денікінської кінохроніки, знятої в Харкові й Полтаві в 1919 році, стали трофеями Червоної Армії. Фрагменти з цієї кінохроніки використовувалися у більшовицьких агітфільмах «Чотири місяці у Денікіна» і «В царстві ката Денікіна»[877].

У 1919 році ОСВАГ намагається залучити приватні кіностудії для зйомок агітфільмів і організації власної кіновиробничої бази. В. Амфітеатров-Кадашев згадував, що начальник Відділу пропаганди М. Е. Парамонов посилено наполягав на тому, щоб якнайскоріше почалися роботи над фільмом за сценарієм Севського про узяття Новочеркаська Голубовим і розстріл Назарова. У розмові з Парамоновим В. Амфітеатров-Кадашев висловився відносно діяльності кінематографічного Відділу:

«1. Хроніка подій, за яку треба буде взятися негайно;

2. Великі картини "американського" типу з певною антибільшовицькою тенденцією;

3. Комедії, для яких наша сучасність дає найбагатший матеріал (наприклад, знаменитий випадок з шахраєм, що видавав себе в якомусь ведмежому куті Совдепії за "товариша Лібкнехта" і досяг божественних почестей).

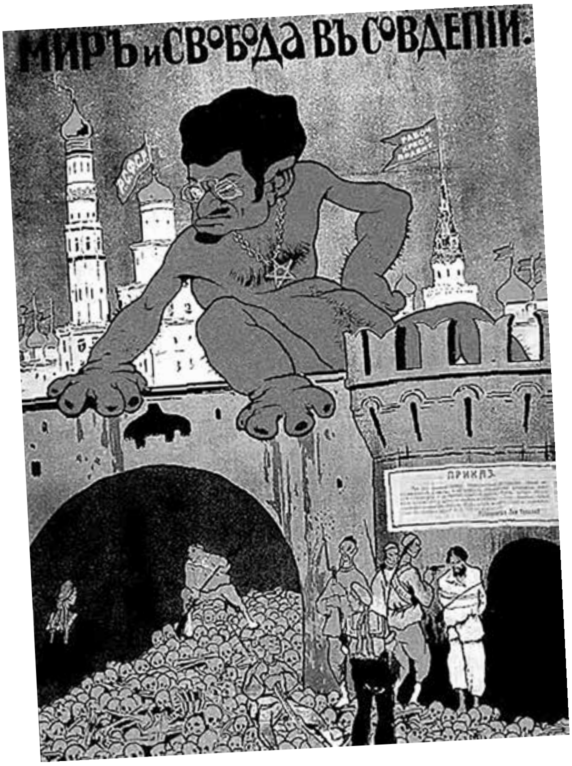
Останні два види фільм можуть бути здійснені двояким способом: або за допомогою власних сил, що складніше, оскільки потрібно організувати трупу і, найголовніше, побудувати ательє, якого в Ростові, звичайно, немає (знімати на майданчику при широкому виробництві, а виробництво має бути широким, — звичайно, неможливо); або ж шляхом здачі "на підряд" постановок по наших сценаріях кримським фірмам — Ханжонкову, Єрмольєву etc. Це вигідно в сенсі швидкості, але, звичайно, навряд чи фірми стануть настільки ж уважно ставитися до наших замовлень, як до своїх власних постановок, тож необхідно, розпочавши з "підрядного способу", поступово готуватися до організації власної фабрики»[878].

У записах наведено схему одного із задуманих фільмів «Американського типу» «Кільце дракона»: любовний трикутник, що складається з панночки, добровольця замість традиційного ковбоя і більшовика замість лиходія; панночка, зрозуміло, закохана в добровольця[879].

Б. Енгельгардт, що очолював ОСВАГ, згадував, що ОСВАГом «випущена була пара картин, не без мистецтва складених і справляючих враження…». У одній з них була досить яскраво зображена драма сім'ї, що постраждала під час революції[880].

Поки, на жаль, про ступінь реалізації планів Відділу пропаганди відомо зовсім небагато. Поза сумнівом одне — керівники «білого руху» намагалися налагодити роботу в області кінопропаганди, хоча, за спогадами В. Амфітеатрова-Кадашева, Відділ кінопропаганди не мав високопрофесійних фахівців в області кінематографу.

877. Шимон А. А. Из истории украинского советского кино // Из истории кино. Материалы и документы. — М., 1961. — Вып. 4. — С. 45.
878. Амфитеатров-Кадашев В. Вказ. пр. — С. 566–567; РГАЛИ — Ф. 2279. — Оп. 1. — Спр. 10. — Арк. 3.
879. РГАЛИ — Ф. 2279. — Оп. 1. — Спр. 10. — Арк. 7.
880. Энгельгардт Б. А. Контрреволюция. Из воспоминаний начальника отдела пропаганды Добровольческой армии (1918–1919 гг.) // Диалог. — 1996. — № 5/6. — С. 93.





Плакати
Харківського відділення ОСВАГу.
1919 р.





Наприкінці жовтня 1919 року начальник відділу кінопропаганди ОСВАГа А. Грімм сформулював завдання своєї установи таким чином:

«Кіновідділ у своїх картинах дає знімки трьох видів: хроніка Громадянської війни, художньовиховні картини, фільми наукового змісту. Хроніка Громадянської війни стане цінним матеріалом для створюваного історичного кіномузею. З іншого боку, картини ці дають найкращий агітаційний матеріал. Кіновідділ зробив зйомку харківської "надзвичайки". Картина справляє гнітюче враження, створюючи певне відношення до більшовиків і їх режиму. У Харкові вдалося розкопати і зробити зйомку майже 300 трупів, причому на усіх — сліди надзвичайних катувань. Не потрібно доводити, що демонстрація такого цілком об'єктивного і точного кінопротоколу дає в агітаційному сенсі значно більше, ніж ціла низка лозунгів і мітингів. Кіновідділ випускає також серію художньо-військових наукових картин, які демонструватимуться в пересувних кіно по селах і населених пунктах звільнених місцевостей. Випускаючи такого роду картини, відділ ставить перед собою серйозне завдання, перевиховати народні маси і приборкати грубі устої й інстинкти. З цією метою кіновідділ заготовив і днями почне демонструвати в Одесі і районі ряд картин високохудожнього задуму, позбавлених порнографічних моментів, властивих більшості нинішніх картин <…> місцевим фірмам Борисова, Харитонова та ін. замовлено ряд картин. Для демонстрації фільм кіновідділом залучається також "Уранія", корисну діяльність якої ми маємо на меті значно розширити і розвинути. У справі агітації червоною ниткою проходить гасло "Єдина вільна Росія". Жодним чином не допускається пропаганда, що може викликати класовий або національний антагонізм. Основні принципи роботи — політична тверезість і помірність, невтомна діяльність, бадьора віра в кінцевий успіх»[881].

Хронікальні зйомки, зроблені операторами ОСВАГа, до нас не дійшли. Хоча не виключена можливість, що окремі фрагменти хроніки можуть зберігатися у Франції або Німеччині. На це вказують замітки, опубліковані в паризькій газеті «Загальна справа» (від 10 серпня 1921) і німецької «Кермо» (від 11 серпня 1921), згідно з якими, в Німеччині і Франції проходили покази фільму, змонтованого з хронікальних зйомок України 1919 року:

«Одній їх найбільших німецьких фірм офіцером колишньої Добровольчої армії доставлена з великими складнощами вивезена з півдня Росії кінематографічна картина, складена з уривків стрічок, знятих більшовиками, а пізніше білими, що стосується періоду панування червоних на Україна в 1919 році й приходу Денікінців. Між іншим, в ній містяться такі зйомки — Троцький і Подвойський здійснюють огляд Червоної Армії, Раковський і Колонтай, що закликають робітників стати на захист влади Совдепії; матрос Дибенко, Фелікс Кон — "президент польської республіки", заготовлений заздалегідь більшовиками; знімки, зроблені білими, — будинок, де засідала Губчека (Губернська надзвичайна комісія по боротьбі з контрреволюцією і саботажем) і ВУЧК (Всеукраїнська надзвичайна комісія); сад, в якому було розстріляно 127 людей за день до приходу Білої армії; будинок, побудований за усіма технічними правилами для забою людей. Підлога оснащена спеціальним жолобом для стоку крові»[882].

881. Одесский листок. — 1919. — 24 октября.
882. Цит. за: Летопись российского кино. — С. 358.

Так чи інакше, на екранах синематографів регулярно з'являлися пропагандистські фільми як художні, так і документальні; останні — з показом військових парадів, бойової техніки Добровольчої армії, буднів добровольців, а також злочинів більшовиків.

Політичне керівництво Добрармії надавало велике значення агітаційним фільмам. У центральній частині міст монтувалися установки для масового огляду «світлових картин». Начальникам відділень, пунктів і підпунктів ОСВАГа пропонувалося у тому випадку, якщо кінотеатри не працюють, але є відповідні приміщення, клопотати перед начальством про тимчасову реквізицію приміщень для постановки картин приватного характеру обов'язково з агітаційними картинами або виключно агітаційних картин. При цьому агітфільми мали поставлятися виключно з центру. Всяка самодіяльність у створенні такого роду фільмів заборонялася[883].

Біла контррозвідка вважала більшовицькі агітфільми надзвичайно небезпечними для населення. «Якщо в місцевостях, звільнених від більшовиків, виявляться фільми і негативи більшовицьких видань, — терміново клопотати перед місцевою владою про реквізицію їх» — відзначалося в інструкції підрозділам ОСВАГа[884]. Негайно після вступу Денікінських військ в Одесу на кінофабрику було відправлено спеціальний білогвардійський загін, що знищив агітфільми. Співробітників кінофабрики (серед яких були П. Чардинін, М. Салтиков) звинуватили в пособництві більшовикам, проте реально їх не покарали. Коменданта кінофабрики артиста П. Інсарова розстріляли. У роботах по історії радянського кіно останній факт представляється як приклад розправи Денікінців із працівниками мистецтва, проте дослідник кіно Г. Островський стверджував, що П. Інсаров, який був у період «перших Рад» співробітником агітаційної секції Бюро по боротьбі з контрреволюцією і одним із творців «Народно-соціалістичного театру» при клубі Червоної гвардії, був довіреною особою ВЧК (Всеросійська надзвичайна комісія)[885].

Відділ пропаганди ОСВАГа також заправляв виданням усієї друкованої продукції. Найбільші видавництва, підпорядковані йому, знаходилися в Ростові-на-Дону, Одесі, Харкові, Новочеркаську, Краснодарі. ОСВАГ випускав газети «Велика Росія», «Вільна Мова», «Життя», «Народна газета» і інші. У лавах ОСВАГа були відомі публіцисти Є. Чиріков, І. Наживін, І. Сургучов, князь Є. М. Трубецькой, В. Ельснер, І. Ломакін, Е. Венський. З-під їх пера виходили яскраві, злободенні брошури, чимало з яких перевидавалися по кілька разів. Так, в ОСВАГ вийшла невелика серія брошур Є. Чирікова «Бесіди з робочою людиною». Серед книг, виданих ОСВАГом, можна відзначити збірки статей, присвячені проблемам монархізму, національним питанням і т. д. Випуском плакатів у ОСВАГ займалася художня частина, де працювали імениті художники І. Білібін і Є. Лансере[886].

Відділ пропаганди організував роботу декількох агітпоїздів. 18 травня у Ростові-на-Дону відбулося освячення агітаційного потягу імені генерала

883. ГАРФ. — Ф. 440. — Оп. 1. — Спр. 37. — Арк. 27.
884. ГАРФ. — Ф. 440. — Оп. 1. — Спр. 37. — Арк. 27 зв.
885. Островский Г. Вказ. пр. — С. 18.
886. Книга в России в 1917–1921 гг. // История книги. — Режим доступу: http://www.hiedu.ru/ebooks/HB/19–1.htm

О. Каледіна для ведення пропаганди в районах, звільнених Добровольчою армією. Шість його вагонів було розписано «агітаційними картинами», картою антибільшовицьких фронтів, гаслами Добровольчої армії і прикрашено світловою рекламою. У складі агітпоїзда — друкарня, електростанція, читальня, склад літератури для роздачі місцевому населенню, солдатська чайна, вагонкінематограф, 100 співробітників. Начальник потягу — капітан А. С. Соловський[887].

Перший рейс агітпоїзда імені Каледіна відбувся 30 червня. На зупинках його відвідали близько півтори тисячі осіб. Окрім публічних читань, кінематографічних сеансів і лекцій потяг видавав газету «Блискавка»; проводилися спектаклі трупи Свободіна[888].

Керівник потягу — А. І. Ксюнін, комендант — М. М. БрешкоБрешковський, завідуючий театральною частиною, — П. І. Виноградов, завідуючий художньою частиною, — Є. Ф. Колесніков[889].

У серпні 1919 року в Царицині починає агітаційну роботу обладнана агітаційна баржа Добровольчої армії імені генерала А. І. Денікіна[890].

Перебравши командування Добровольчою армією, генерал Врангель перебудував механізм пропаганди і друку і скасував ОСВАГ. Врангель доручив загальне ведення справою інформації і пропаганди Політичному відділу Генерального штабу на чолі з другим генерал-квартирмейстером полковником Дорманом, його головним помічником був полковник Симінський (як стало відомо пізніше, радянський агент). 26 червня 1920 року Врангель видав наказ, де зазначалося:

«…Урядова політика не потребує особливих заходів штучного впливу на громадську думку і регулювання народного мислення, що рідко досягають своєї мети. Нехай судять владу по її діях.

З причини цього вважаю зайвим існування спеціальних військових і цивільних організацій політичної пропаганди й інформування, усі ж справи щодо друку вважаю своєчасним передати начальнику цивільного управління…»[891].

Функції ОСВАГа у сфері агітації і пропаганди переходять до цивільного Відділу друку. Його очолив Г. В. Немирович-Данченко, пізніше його змінив Г. Вернадський. У Севастополі й інших містах Криму починають працювати різні дрібні організації друку і пропаганди, що випускали журнали, газети, брошури, листівки і, мабуть, кінохроніку. Серед найпопулярніших газет, що виходили в «білому» Криму, відзначимо «Євпаторійське слово» (з 11 вересня 1918), «Вечірній кур'єр» (Сімферополь, з 22 квітня 1920), «Велика Росія» (Севастополь, 25 серпня — 25 жовтня 1920), «Ялтинський вечір» (9 вересня — 23 грудня 1919)[892].

Крим залишався єдиним острівцем «білого» життя, де завдяки вправній політиці барона Врангеля ще зберігався порядок. У квітні 1920 року після відставки Денікіна генерал Врангель реорганізував залишки Денікінських

887. Летопись российского кино. — С. 293.
888. Там само. — С. 297.
889. Там само. — С. 294.
890. Там само. — С. 298.
891. Цит. за: Росс Н. Врангель в Крыму. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1982. — Режим доступу: http://www.whiteforce.newmail.ru/rossgl12.htm
892. Рудий Г. Я. Преса України: Газети 1917–1920 рр. Бібліографічний покажчик. — Київ: Хрещатик, 1997. — С. 5–96.

збройних сил і сформував уряд (голова — О. В. Кривошеїн, міністр закордонних справ — П. Б. Струве, міністр юстиції — М. М. Таганцев, міністр фінансів — М. В. Бернацький).

Наведемо вельми цікаві спостереження Врангеля з його мемуарів про ситуацію в Криму 11 травня і 26 жовтня 1920 року:

«Життя в тилу поступово налагоджувалося, почали прибувати іноземні товари, відкривалися магазини, театри, кінематографи. Севастополь підчистився і підтягнувся. Військові чини на вулицях були одягнені охайно, ретельно віддавали честь»[893].

«Вжитими заходами вдалося розсіяти тривогу, що наростала. Тил залишався спокійним, вірячи у неприступність перекопських твердинь. 26 жовтня відкрився у Сімферополі з'їзд представників міст, що у своїй резолюції вітав політику уряду Півдня Росії і висловлював готовність допомогти уряду усіма силами. На 30-е жовтня у Севастополі готувався з'їзд представників друку. Життя поволі текло. Жваво торгували магазини. Театри і кінематографи були повні»[894].

У 1920 році в Криму ще триває обмежений випуск фільмів. У ательє Єрмольєва закінчується робота над фільмами «Непотрібна перемога» (реж. О. Волков) — екранізація повісті А. П. Чехова і «О, жінки, нікчемність вам ім'я…» (сцен. і реж. В. Вернигор).

Фільми «Член парламенту» (по роману У. Дж. Локка) і «Жахлива пригода» закінчити не встигли. У Ялті зняли декілька сцен, але робота була перервана через від'їзд кіногрупи в еміграцію. Роботу над картинами вдалося закінчити в Парижі, і фільми вийшли на екран у 1920–1923 роках. Цікаво, що в 1923–1924 роках вони демонструвалися в радянському прокаті[895].

З приводу запланованих зйомок фільму «Член парламенту» ростовська газета «Життя» від 28 серпня 1919 року повідомляла:

«Режисер Я. А. Протазанов закінчив в ялтинському кіноательє Й. Єрмольєва зйомки картини "Голгофа жінки". Наступною постановкою намічено картину «Член парламенту» за участю І. І. Мозжухіна, підготовку якої вже розпочато. <…> Власник ательє Й. М. Єрмольєв виїхав до Парижу за новою партією сирої плівки[896], а також розраховує придбати там нові сценарії для своїх постановок»[897].

Після демонстрації картини «Член парламенту» у Берліні рецензент газети «Кермо» позитивно відізвався про фільм:

«Картина ця, що належить до останнього кримського періоду роботи Єрмольєва в Росії, свідчить, наскільки російська кінематографія, що абсолютно відірвана від Західної Європи, все ж знайшла свої [шляхи], не наслідуючи іноземні зразки. <…> У картині, звичайно, не застосовано новітніх способів фотогра-

893. Врангель П. Н. Перед наступлением // Записки (март 1920 г. — ноябрь 1920 г.). — Минск, 2003. Т. 2. — Режим доступу: http://militera.lib.ru/memo/russian/vrangel1/
894. Врангель П. Н. Последняя ставка // Записки (март 1920 г. — ноябрь 1920 г.). — Минск, 2003. — Т. 2. — Режим доступу: http://militera.lib.ru/memo/russian/vrangel1/
895. Грейдинг Ю. Каталог французских немых фильмов, бывших в советском прокате // Кино и время. — Москва, 1964. — Вып. 4. — С. 363, 378.
896. За спогадами Туржанського через відсутність сирої плівки фільми знімалися без дублів. Див.: Интервью Вячеслава Туржанского Кевину Браунлоу // Киноведческие записки. — 1989. — № 3. — С. 101.
897. Цит. за: Великий кинемо. — С. 494.

фії, і сцени, де одночасно з'являється лорд зі своїм двійником, технічно зроблені дещо примітивно. Проте захоплююча гра головного виконавця цієї подвійної ролі Мозжухіна тим яскравіше проявляється, бо не затемнена ніякими трюками. Одночасним виконанням ролей двійників, зовні схожих один на одного, але внутрішньо таких різних, Мозжухін продемонстрував, який яскравий і різноманітний талант має в ньому російська кінематографія. Гарною була пані Лисенко, дружина лорда. <…> Види Криму підібрано з великим смаком»[898].

Ханжонков у 1920 році випустив на екран закінчену в 1919 році картину «Травнева ніч» (реж. В. Старевич) — екранізація однойменної повісті М. В. Гоголя. Він також встиг залучити до роботи Єрмольєвського режисера О. Волкова, що очікував на від'їзд за кордон, який поспішно «скрутив» дві картини, — «Білі чайки» і «Життя не пробачила». «Життя не пробачила» стала останньою картиною, випущеною Ханжонковим в Криму[899].

Пізніше Ханжонков здав своє ательє в оренду товариству «Селіванов і Бухштаб», яке випустило в постановці В. Старевича фільми — «Кобила лорда Мортона» і «Любов, одна любов».

Незабаром ательє Ханжонкова припиняє роботу. Проекти О. Ханжонкова щодо облаштування «фундаментального ательє з усіма підсобними цехами по останньому слову закордонної техніки» і добудові ще двоповерхової студії по сусідству так і залишилися на папері.

Не були реалізовані і далекосяжні плани Харитонова. Попри те, що наприкінці 1919 — початку 1920 років працювати в Одесі стає вже неперспективно, Харитонов все ще намагається займатися кіновиробництвом. У листопаді 1919 року, після повернення в Одесу Добрармії, фабрика Харитонова поновлює діяльність[900]. Харитонов починає масштабну постановку «Мученики молу». Для роботи над новою картиною він зібрав усіх видатних фахівців російської кінематографії. Провідні режисери Я. Протазанов і П. Чардинін дали згоду працювати над новим проектом:

«П. Чардинін виїхав у Крим. Кінофабрикою Д. Харитонова запрошено Мозжухіна і Лисенко і режисера Протазанова»[901].

Після попередньої роботи над сценарієм і підготовки до зйомок брат Д. Харитонова Микола відправився в Крим за Мозжухіним:

«Один із керівників кінофабрики Д. І. Харитонова — М. І. Харитонов виїхав у Ялту, звідки "вивезе" І. Мозжухіна»[902].

Разом із парою МозжухінЛисенко у фільмі знімалася пара Туржанський-Кованько. У зв'язку зі зйомками, що проводилися, «Одеський листок» писав:

«Із надзвичайною яскравістю і силою в картині зображено сучасні події. Глибина задуму, грандіозність постановки, винятковий артистичний ансамбль цілком відповідає світовому значенню створюваної стрічки»[903]. Зйомки картини про-

898. Там само. — С. 495.
899. Ханжонков А. А. Вказ. пр. — С. 128.
900. Одесские новости. — 1919. — 24 ноября. — С. 1.
901. К открытию театрального сезона в Городском театре: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 11; Бр-ий Н. Вказ. пр. — С. 18.
902. Хроника: [Ред. ст.] // Мельпомена. — 1919. — № 61. — 9 ноября. — С. 11.
903. Одесский листок. — 1919. — 9 декабря.

водилися в Севастополі, Керчі, Одесі і на фронті, випуск готувався в Одесі у кінці грудня 1919 року. Проте у 20-х числах грудня робота над фільмом ще тривала:

«Вже розпочато зйомки картини «Мученики молу» — про події останнього часу» — повідомлялося в ростовській газеті «Приазовський край»[904].

Історик російського дореволюційного кіно С. Гінзбург, аналізуючи процеси, що відбувалися в роки Першої світової війни і між двома революціями 1917 року, відмічав, що найхарактернішою особливістю кінематографії (утім як і театру) тих років був «ескапізм» — втеча від дійсності[905]. Стосовно південно-російського кінематографу часів Громадянської війни, ця тенденція повністю зберегла силу.

Судячи з даних каталогу В. Вишневського, в південно-російському кіновиробництві переважали драми: любовно-містичні, пригодницькі, кримінальні, психологічні, із зазивними, характерними для дореволюційного кінематографу назвами — «Бездоганна жінка», «О жінки, нікчемність вам ім'я…», «Гріх і спокутування», «Упущена мрія». Попри те, що простих курортників на узбережжі змінили біженці, знімалися курортні історії («Бокс виручив», «Дівчина моря»). Було здійснено декілька екранізацій класиків: «Що робити?», «Непотрібна перемога». Створювалися драми з єврейського життя, фільми за кавказькими і східними сюжетами.

Як і раніше були популярні екранізації пісеньок, романсів. Завдяки детальній інформації й ілюстраціям одеського журналу «Фігаро» щодо фільму «Чорний Том» можна представити у загальних рисах характер постановки[906]. Цікаво, що перший сценарій (правда, нереалізований) Л. Трауберга був екранізацією пісеньки Олександра Вертинського «Спи, мій хлопчик бідний…»[907]. Фільмів, що змальовували сучасні події, було обмаль.

Репертуар кінотеатрів також компонувався із дореволюційних вітчизняних і зарубіжних фільмів. Демонструвалися і нові роботи російських кінематографістів, зняті в Москві й Петрограді в 1917–1918 роках: «Забудь про камін — у ньому згасли вогні», «Біля каміна», «Жінка, яка винайшла любов», «Останнє танго». В них сяяли зірки екрану Віра Холодна, Володимир Максимов, Осип Рунич, Іван Худолєєв і інші.

Поза конкуренцією була «королева екрану» Віра Холодна. Чутки — неодмінний атрибут громадського життя тодішнього часу — наділяли її рисами не лише кінематографічної, але й істинної героїні. К. Паустовський згадував, що «…навіть найзакореніліші скептики вірили всьому, навіть тому, <…> що кіноактриса Віра Холодна зібрала свою армію і, як Жанна Д'Арк, увійшла на білому коні на чолі свого відчайдушного війська в місто Прилуки, де і оголосила себе українською імператрицею»[908].

Вже до кінця 1919 року в Криму кіновиробництво різко скоротилося. Продавати картини в умовах втечі, що почалася, було нікому. Виникли і почали втілюватися в життя ідеї зйомок російських фільмів поза Росією. У Ялті відомий кінопідприє-

904. Приазовский край. — 1919. — 21 декабря. Цит. за: Летопись российского кино. — С. 309.
905. Гинзбург С. Вказ. пр. — С. 367.
906. Фигаро. — 1918. — № 7. — С. 12.
907. Його і приніс шістнадцятирічний Л. Трауберг на одеську кінофабрику. Див.: Трауберг Л. Фильм начинается. — Москва: Искусство, 1977. — С. 18.
908. Паустовский К. Г. Начало неведомого века // Собр. соч. в 6-ти т. Т. 3. — Москва: Госполитиздат, 1958. — С. 705.

мець, власник картин «Російської золотої серії» П. Г. Тіман вербував акторів і режисерів для роботи на фабриках Європи. І. Мозжухін, Н. Лисенко, Я. Протазанов і дехто ще прийняли його пропозицію, підписали договори і поїхали з країни[909].

У Криму на початку 1920 року кінематографічна діяльність остаточно занепала. Через відсутність свіжого репертуару і припинення електричного постачання закрили кінотеатри. Реквізиції і непосильні побори місцевої і військової влади, а також розгнуздана антисемітська пропаганда «національних сил» змусили емігрувати багатьох кінодіячів[910].

Поразка Білої армії під Новоросійськом на початку 1920 року стала прелюдією прийдешньої втечі «білого Криму» і змусила найпередбачливіших його жителів зайнятися пошуками притулку — тепер уже за межами Росії.

За повідомленням тифлісської газети «Арлекін» (1920, № 51), при евакуації з Криму разом з частинами Добрармії в Константинополі опинилося близько півтисячі російських артистів[911].

Одним із перших Ялту покинув Й. Єрмольєв. 4 квітня 1919 року він виїжджає в Париж, де веде переговори щодо майбутнього влаштування свого колективу. У Франції він випускає фільм, про який повідомлялося в одеській пресі в листопаді 1919 року:

«Одеське відділення фірми Бр. Пате сповіщає про отримання з Парижу першої картини фабрики Й. Єрмольєва з уч. В. Каралллі і артистом паризької драми Р. Марс»[912].

У Ялту Єрмольєв повернувся 8 січня 1920 року. Проти ночі 3 лютого на грецькому судні «Пантера» колектив Єрмольєва відбуває з Ялти до Константинополя[913]. Ханжонков же, який до кінця сподівався на краще, поїхав з Ялти лише в листопаді, при останній евакуації військ Врангеля.

Ялтинські парки, набережна і пляжі стали останнім знімальним майданчиком, на якому була розіграна фінальна сцена з історії приватного кінопідприємництва в Росії.

Наприкінці жовтня 1920 року війська Червоної Армії перейшли в наступ і розгромили головні сили Врангеля в Північній Таврії. Залишки білогвардійських військ і значна частина населення, що виїхала із центральних районів Росії в Крим, евакуювалися за кордон (лише у Константинополь евакуювалися 150 000 осіб[914], а загальна кількість акторів, що емігрували в різні країни, склала 3500 осіб)[915]. 17 листопада 1920 року, після захоплення Червоною Армією Криму було поставлено крапку в діяльності приватного кіновиробництва.

909. Михайлов В. П. Хозяин «Русской золотой серии» Павел Тиман // Киноведческие записки. — 1996. — № 31. — С. 232–246.
910. Театр в Крыму // Голос России. — 1920. — 1 декабря. — С. 4. Цит. за: Янгиров Р. М. «Рыцарь удачи» на чужбине. Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 286–287.
911. Цит. за: Летопись российского кино. — С. 331.
912. [Рекламне оголошення] // Мельпомена. — 1919. — № 61. — 9 ноября. — С. 2.
913. Нусинова Н. И. Вказ. пр. — С. 55.
914. Алехин Ю. В. Русское зарубежье: обзор первой волны // Русская газета. — 2004. — 28 октября. — № 44 (63).
915. Янгиров Р. Киностатист как зеркало русской революции // Минувшее. Исторический альманах. — Москва–Санкт-Петербург: Atheneum; Феникс, 1994. — Вып. 16. — С. 331.

2.6 Кінематограф радянської України в роки Громадянської війни

У 1907 році, знаходячись в еміграції, В. І. Ленін в розмові з В. Д. Бонч-Бруєвичем зазначив, «що кіно, доки воно знаходиться в руках вульгарних спекулянтів, приносить більше зла, аніж користі, нерідко розбещуючи маси огидним змістом п'єс. Та звичайно ж, коли маси опанують кіно, і коли воно буде в руках справжніх діячів соціалістичної культури, воно стане одним із наймогутніших засобів просвітництва мас»[916]. Відомий вислів В. І. Ленина:

«З усіх мистецтв для нас найважливішим є кіно…», цитований багатьма кінознавцями, мав продовження. Вимовляючи цю фразу в розмові з Наркомом освіти А. В. Луначарським, вождь пролетаріату додав: «…у справі пропаганди й агітації»[917].

Ленінські директиви стають програмою дій для усієї радянської кінематографії. У 1922 році редактор конструктивістського журналу «Кіно фот» О. Ган заявляв:

«Ми воюємо з психологічним кінематографом. Ми проти побудови картин на Мозжухіних, Руничах, Лисенко і т. п. Проти, бо ці люди несуть на екран театр і збоченість істеричних обивателів 1914 року».

До середини 1920-х років керівництво радянської кінематографії остаточно перемогло тих, хто привносив на екран «театр і збоченість істеричних обивателів 1914 року». У 1919 році полеміка відносно естетики майбутнього радянського кіно була ще у розпалі.

В Україні пропагандистом ідей нової радянської кінематографії став відряджений із Москви керівник української кінохроніки Михайло Кольцов. У квітні 1919 року журналіст опублікував у київській пресі статті «Кіно і революція», «Машина часу» і «Кінокоролі і кіно пролетарі», які значною мірою давали уяву про погляди на кінематограф радянського партійного керівництва:

«…Епоха екранних королів не перервана, а зжита. Якби не було революції, не було голоду і Громадянської війни, Полонський і Максимов все одно перестали б збирати натовпи. Кінематографічний глядач пересситився одноманітністю. У покірному населенні темних зал вже давно піднімається нарікання проти низинного Рунича»[918].

«…Злегка ушляхетнити репертуар. Вимести хорошою міцною мітлою кіновульгарність. Більше моралі, гучної, урочистої і високої моралі, яку знавці екрану вважають такою невід'ємною і характерною його властивістю! Більше яскравих, розумних і вагомих написів — якщо будуть вагомі написи, вагомими стануть і сцени, що їх супроводжують! І все буде готове для нового життя, для нової соціальної обстановки…»[919].

916. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. — Москва: Искусство, 1973. — С. 116.
917. Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и киновіданні. Статьи, исследования, выступления. — Москва: Искусство, 1974. — С.166–167.
918. Кольцов М. Кинокороли и кинопролетарии // Театр. — 1919. — 30 апреля.
919. Його ж. Кино и революция // Театр. — 1919. — 25 апреля.

«…Агітаційне і просвітницьке значення нових радянських картин величезне і незаперечне. Вони вищі за рівень задоволеності і навіть можуть бути названі художніми — як ми можемо назвати художніми плакат, вивіску, красиво і талановито написане гасло. Але, незважаючи ні на ретельну обробку сценарію, ні на гру і постановку, ці кіноп'єси надзвичайно далекі від того, що називається або хотілося б назвати кіномистецтвом. Причини? Знову і знову: кіномистецтва немає…»[920].

У той же час один із керівників Пролеткульта Й. Хейфиц у доповіді на міській конференції культурно-просвітницьких організацій Києва, яка відбулася 4 травня 1919 року, категорично заявив, що пролетарському мистецтву не потрібна емоційність[921].

Таким чином, у 1919 році вже була розроблена концепція розвитку нового радянського українського кінематографу, з успіхом реалізована в 1920-х роках. Незважаючи на дуже складну ситуацію в період Громадянської війни, радянська влада змогла не лише організувати зйомку кінохроніки, але і налагодити відносно стабільне кіновиробництво.

Перші кадри революційної хроніки України датуються серединою 1917 року. Хронікальні кінозйомки в радянській Україні робили, зазвичай, кіногрупи, що входили до складу Червоної Армії: Кіносекція Наркомвоєна політвідділу 12-ї армії, Кіносекція Підверба 41, Поарм-13 та ін. Хронікальні сюжети зображували успіхи Червоної Армії, демонстрації, мітинги, траурні процесії, з'їзди і свята: «Демонстрація трудящих на честь І Всеукраїнського з'їзду рад в Харкові 11–12 грудня» (1917); «Мітинг харківських робітників після звільнення Червоною Армією міста від петлюрівців» (1918), кіножурнал «Українські події»[922], «Вступ радянських військ у Київ 6 лютого 1919 р.», «Червона Одеса» (1919), «Мітинг у Києві з нагоди звільнення міста від петлюрівців» (1919), «Парад військ і хід 1 травня в Києві» (1919), «Святкування дня Червоної Армії в Києві 5 березня 1919 р.», «Усі на зміцнення тилу» (1920) та ін.



Кадр із кінохроніки «Демонстрація трудящих на честь І Всеукраїнського з'їзду рад в Харкові 11–12 грудня 1917 р.»

920. Його ж. Машина времени // Театр. — 1919. — 26 апреля.
921. Капельгородська Н., Глущенко Є. Начерки далекої кіноісторії. — Київ: АВДІ, 2005. — С. 154.
922. До жовтня 1918 року вийшло два випуски кіножурналу «Українські події». Див.: Театральный журнал. — 1918. — № 2. — 20 октября. — С. 14.



Кадр із кінохроніки «Мітинг харківських робітників після звільнення Червоною Армією міста від петлюрівців», 1918 р.

Кадри з кінохроніки «Воскресник у Харкові за участю М. Калініна».





У 1918 році налагодити кіновиробництво в Києві спробував Наркомвоєн, до якого перейшла тоді кіносправа. За 3–4 місяці роботи (березень-липень) було знято п’ять агітфільмів, і 18 хронікальних сюжетів, зазвичай, з життя армії.

У 1919 році Київ стає третім після Москви і Петрограду центром випуску хронікальних фільмів. Сюди переводиться з Харкова, створений у січні 1919 року при Раді Мистецтв Наркомосвіти УРСР Всеукраїнський Кінематографічний комітет під керівництвом режисера із дореволюційним стажем, а надалі співробітника Московського кінокомітета О. Аркатова[923]. Управлінська структура Кінокомітету включала: управління кінокомітету; загальну

923. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 1. — Спр. 118. — Арк. 3; ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 1. — Спр. 676. — Арк. 27.



Кадр із кінохроніки «Г. І. Петровський і М. І. Калінін у Харкові на комуністичному суботнику», 1920 р.



Кадр із кінохроніки «Воскресник під час свята Труда», 1919 р.

канцелярію; обліково-контрольний відділ; технічний відділ, слюсарно-механічну, оптичну і столярну майстерні; відділ кінохроніки[924]. У «Протоколі організаційного обстеження Кінокомітету при Відділі Мистецтв Наркомосвіти» від 17 квітня 1919 року зазначалося, що Кінокомітет складається з 10 відділів: управління справами, відділ зв'язку, обліково-контрольний, технічний, цензури і рецензій, науково-педагогічний, фотографічний, літературно-художній, кіношкола, експлуатаційний[925]. Обласні відділи Всеукраїнського кінокомітету були відкриті в Харкові, Одесі, Катеринославі, Києві, що охоплювали Харківську, Катеринославську, Полтавську, Херсонську, Чернігівську, Київську губернії і частину Криму[926].

Окрім зйомки окремих хронікальних сюжетів, київські кінопрацівники за прикладом кіножурналу «Кінотиждень» ВФКО починають випускати «Живий журнал» (під керівництвом М. Кольцова). Відразу ж після вступу Червоної Армії у Київ, починаються кінозйомки. Операторами документальних зйомок в Києві від військових органів були В. Добржанський, А. Майнс, М. Полянський, а від Кінокомітету — О. Станке.

На початку квітня 1919 року у Всеукраїнському Фотокінокомітеті було утворено відділ кінохроніки на чолі з М. Кольцовим. Він випускав «Живий журнал», присвячений найважливішим подіям в житті Радянської України, бойовим діям Червоної Армії[927]. Газета «Комуніст» 4 квітня 1919 року повідомляла, що від-

924. Там само. — Спр. 674. — Арк. 1–7, 41–42.
925. Там само. — Спр. 675. — Арк. 17–17 зв.
926. Там само. — Арк. 17 зв.
927. История советского кино. Т. 1. 1917–1931. — Москва: Искусство, 1969. — С. 166.

діл кінохроніки приступає до випуску щотижневого «Живого журналу», який демонструватиметься в усіх кінотеатрах України. До 15 травня 1919 року відділ кінохроніки Українського кінокомітету встиг випустити три його номери[928]. А у червні на екранах київських кінотеатрів вже демонструвалися чотири номери журналу і мали випустити наступні чотири[929].



Кадри з кінохроніки «Вступ Червоної Армії до Києва»

Київські випуски ні в чому не поступалися московській щотижневій кінохроніці, у тому числі і по метражу. Приміром, перший випуск «Живого журналу» включав 162 метри, а третій — 231[930]. Про характер «Живого журналу» й інші кінозйомки можна судити за змістом четвертого номера, що включав наступні сюжети: «Перший пересувний потягсцена ім. Подвойського», «Пароплав-сцена «Більшовик» ім. ЦВК», «Відкриття Всеукраїнського з'їзду волосних виконкомів», «Вручення прапора від Московської Ради Робочих і Селянських депутатів Київському гарнізону»[931].

928. Андон В. История одного поиска // Искусство кино. — 1982. — № 4. — С. 113.
929. Журов Г. В. Первые шаги советского кино на Украине // Вопросы киноискусства. — Москва: Наука, 1963. — Вып. 7. — С. 190–191.
930. Там само.
931. Листов В. С. История смотрит в объектив. — Москва: Искусство, 1974. — С. 161.



Кадр із кінохроніки «Вступ до Одеси Червоної Армії на чолі з Г. Котовським».

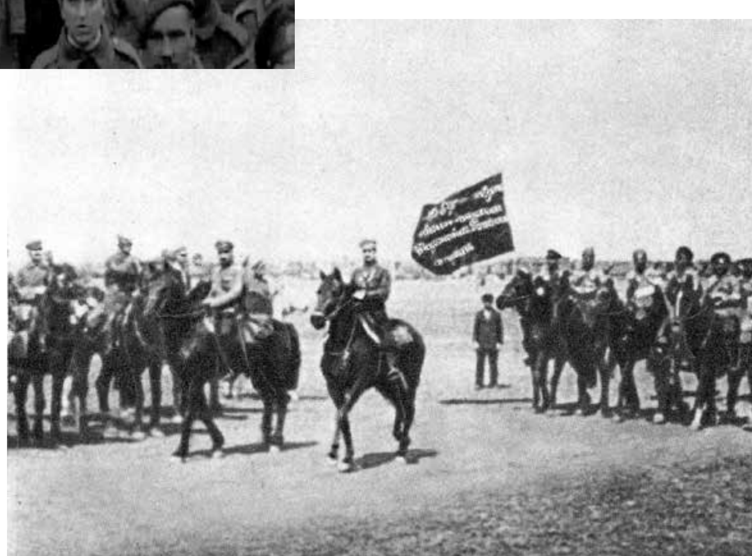


Кадр із кінохроніки «Демонстрація в Катеринославі».

У Росії надавали першочергове значення розвитку подій на території України в роки Громадянської війни. Нагадаємо відомий ленінський вислів: «Якщо ми втратимо Україну, ми втратимо мізки».

Оператор П. Єрмолов, відряджений на Південний фронт, зняв відновлення зруйнованого моста через річку Валуйки поблизу Харкова («Кінотиждень» № 34 від 31.01.1919). Надалі він для «Кінотижня» зробив зйомку солянообробних підприємств Донбасу, звільненого від білогвардійців[932].

16 березня 1919 року Кіносекція, утворена Київським окружним військкоматом, починає випуск хроніки «Червона зірка». У квітні кінематографічною секцією Наркомвоєна створюються однойменне кіновидавництво і кіноцентр, до якого увійшли режисери, літератори, представники



Кадр із кінохроніки «Загін Червоної Армії відправляється на врангелівський фронт», 1920 р.

932. Там само. — С. 139–140.



Кадр із кінохроніки «М. Фрунзе на одній із ділянок врангелівського фронту»

профспілки кінопрацівників і агітаційно-освітнього Управління Окрвоєнкома. Як технічну базу кіноцентру було використано реквізоване ательє «Художній екран», де розташовувалася, як повідомлялося у пресі, «цілком обладнана лабораторія і павільйон для зйомок, що було пристосоване для цілей військової кінематографії»[933].

Саме тоді в Україні народжується новий кіножанр, так званий агітфільм. За 12 днів роботи кіновидавництво «Червона зірка» зуміло випустити три агітфільми. Агітки були своєрідними кінолистівками, сумішшю кінохроніки, ігрового сюжету, малюнків, діаграм і примітивних, показово тенденційних текстів.

У фронтових умовах теми і завдання для агітфільмів розроблялися, санкціонувалися, а іноді і готувалися безпосередньо політвідділами Червоної Армії. За спогадами М. Шнейдера, до річниці Червоної Армії фірми ставили картини за своїми темами, які схвалило спеціальне журі, в якому були представники Червоної Армії. Умови, яким повинні відповідати надані лібрето, були сформульовані таким чином: при дотриманні основних вимог художнього смаку і спеціальних завдань метражу тема повинна розробляти один із наступних моментів:

«1) за що бореться Червона Армія,

2) проти чого вона бореться

3) як їй допомогти в боротьбі»[934].

Українське кіновиробництво було представлене продукцією кінематографічних комітетів військово-політичних організацій і органів народної освіти (кіносекції агітосвіти Київського військово-окружного управління, кіновидавництва при агітосвітуправлінні Наркомвоєна УРСР, всеукраїнського фотокінокомітету при НКО УРСР та ін.). Знімалися фільми в Києві і Одесі на базі націоналізованих кіностудій відповідно «Художній екран» і Д. Харитонова, причому на націо-

933. Шимон А. А. Из истории украинского советского кино // Из истории кино. Материалы и документы. — Москва: Искусство, 1961. — Вып. 4. — С. 41–42.

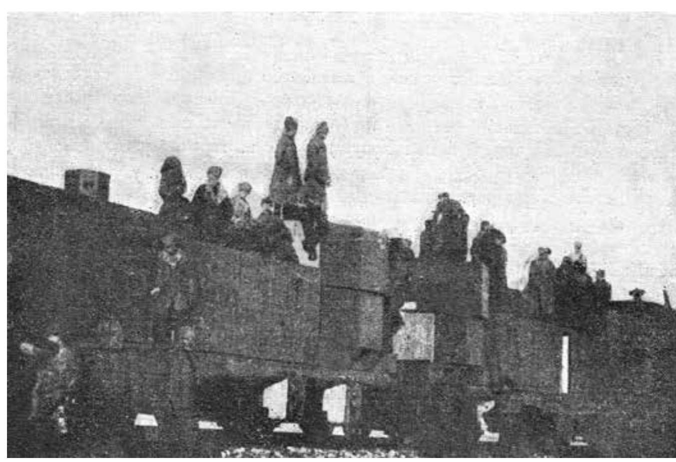
934. Шнейдер М. Первые военные картины // Кино. — 1928. — 21 февраля. Цит. за: Вишневский В. Агитфильмы Гражданской войны // Искусство кино. — 1939. — № 2. — С. 52.

налізованих кіностудіях працювали, зазвичай, колишні співробітники приватних фірм. «Червоні» й «білі» агітки нерідко знімалися одними й тими ж людьми.

У Києві разом зі Всеукраїнським кінокомітетом Наркомосвіти кіновиробництвом і випуском військових кіноагіток займалася просвітницька секція Наркомвоєна України на чолі з М. Подвойським. У Одесі основне кіновиробництво було зосереджене в руках політвідділу 16 армії, що використав виробничу базу ательє Д. Харитонова. Відзначимо, що в роки Громадянської війни Червона Армія мала в розпорядженні 305 стаціонарних і пересувних кіноустановок[935].

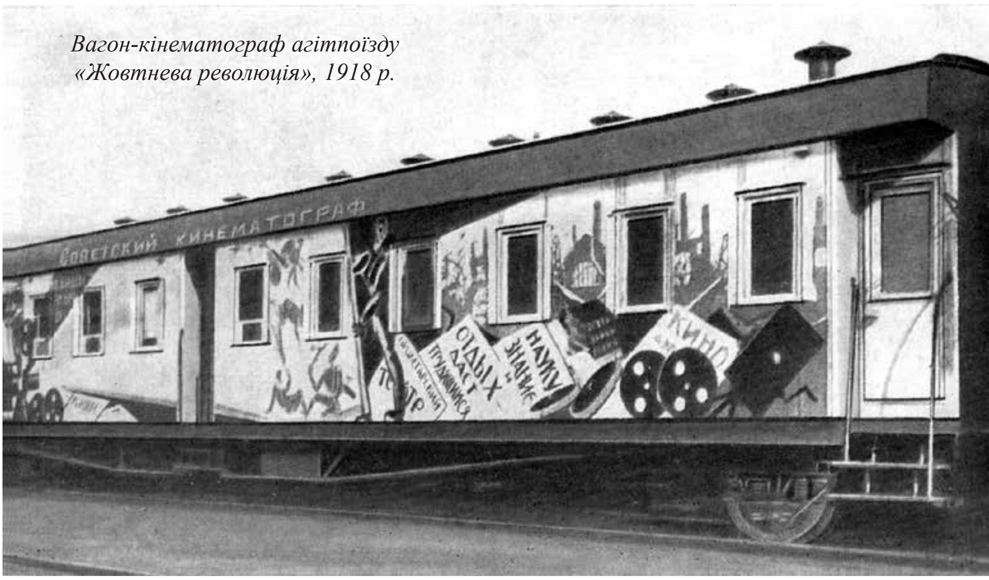
Виробництво агітфільмів у Росії й Україні починається практично одночасно. Російське кіновиробництво розташовувалося на відстані від фронтів Громадянської війни, кіновиробництво ж в Україні знаходилося в центрі військових дій. Тому в Москві і Петрограді кіновиробництво було зосереджено в руках цивільних, а в Україні — в руках військових організацій, які широко використовували фільми в агітаційній і пропагандистській діяльності серед червоноармійців і місцевого населення.

Для порівняння кількісних показників кіновиробництва в Росії й Україні в 1919–1920 роках наведемо витяг із роботи Г. Болтянського «Велика Жовтнева соціалістична революція і народження радянського кіномистецтва»:


Бронепоїзд Червоної Армії, 1919 р.

«Петроградський кінокомітет за роки Громадянської війни випустив 6 агітфільмів, декілька науково-популярних і понад 50 хронікальних короткометражок. Московський кінокомітет створив 13 ігрових фільмів, 35 агітфільмів, 6 дитячих, 12 науково-популярних, близько 150 хронікальних сюжетів і 42 номери журналу «Кінотиждень». Значну частину цієї продукції кінокомітет створив власними силами. Проте декілька ігрових фільмів, 22 агітфільми і 4 дитячих — були створені за завданням кінокомітету приватними фірмами Ханжонкова, Єрмольєва, «Нептун», «Русь» і іншими. Із 36 агітфільмів, випущених в Україні, 24 були створені військовими кіноорганізаціями, інші 12 — Всеукраїнським кінокомітетом Наркомосвіти в Києві у 1919 році і Одеським кінокомітетом у 1920–1921 роках»[936].

935. История советского кино / Сост.: Х. АбулКасымова, Я. Айзенберг, А. Ахроров, Л. Белова и др. — Москва: Искусство, 1969. — Т. 1. — С. 17.
936. Болтянский Г. М. Великая Октябрьская социалистическая революция и рождение советского киноискусства // Из истории кино. — М., 1959. — Вып. 2. — С. 97.



Вагон-кінематограф агітпоїзду «Жовтнева революція», 1918 р.

О. Шимон у статті «З історії українського радянського кіно» наводить інші дані. На думку історика українського кіно, в 1919 році в Україні було знято 22 агітфільми, з яких Наркомвоєн України випустив 10, а Всеукраїнський кінокомітет — 4[937].

За уточненими нами даними, в Україні в 1919–1920 роках вийшло на екран 45 агітфільмів, з них 35 — у 1919 році і 10 — у 1920: 27 — в Києві, 13 — в Одесі, 2 — в Харкові. Ще 7 фільмів вийшли у 1921 році. Із 49 агіток 28 випустив Кінокомітет і 24 — військові організації.

Якщо зважати на те, що в 1919 році 32 агітфільми зняли в Україні, коли Червона Армія утримувала Київ (п'ять з половиною місяців) і Одеса (п'ять місяців), то зазначені дані є доволі значними. Крім того, близько десяти запланованих фільмів, що мали випустити, залишилися незавершеними.

Українські радянські кіноорганізації прагнули налагодити виробництво і ігрових фільмів. Протягом літа 1919 року передбачалося екранізувати роман Е. Золя «Труд» і «Зорі» Верхарна[938]. Грандіозний успіх поставленого в Києві режисером К. Марджановим спектаклю «Овече джерело» Лопе-де-Вега спонукав М. Кольцова взятися за сценарій по цій п'єсі. Виникла ідея екранізації п'єси «Анатема» Л. Андрєєва, свого часу забороненої для кінематографу царською цензурою. Планувалося також створити серію історико-революційних і біографічних постановок. Був задум поставити фільм «Карл Маркс і його апостоли», а також зняти ілюстрацію програми Комуністичної партії. Готувалася постановка великої кінодрами «Життя і смерть Льва Миколайовича Толстого», в якій, за повідомленням газети «Червона зірка» від 18 квітня 1919 року, «багато буде уваги приділено тій боротьбі, яку вів царський синод з покійним письменником»[939]. Проте заду-

937. Шимон А. А. Вказ. пр. — С. 49.
938. У Харкові фільм демонструвався в середині липня. Див.: Театральный вестник. — 1919. — № 16. — 11–13 июля. — С. 1.
939. Цит. за: Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 197.

ми в області художнього кінематографу в першій половині 1919 року здійснити не вдалося.

19 березня газета «Вісті Харківської Ради робочих депутатів» опублікувала звернення Кінокомітету до літераторів і журналістів із закликом написати сценарій про життя українського поета Т. Г. Шевченка[940]. Таке ж звернення опублікувала 20 березня київська газета «Комуніст». Оголошений на початку березня конкурс на сценарій було подовжено до 1 травня 1919 року. До складу журі конкурсу входили: нарком освіти України Володимир Затонський, режисери Олександр Аркатов, Лев Замковий, Владислав Старевич, актор Петро Ільїн та ін.[941].

Постановку сценарію Василевського «Червоний кобзар», схваленого журі, доручили режисерові Михайлу БончТомашевському. Зйомки фільму почалися в середині травня 1919 року і тривали до початку наступу білопольських військ на Київ, проте так і не були завершені.

У червні 1919 року в Ялті також формується комісія конкурсу сценаріїв. Ялтинські газети від 19 червня запрошували взяти участь у Дні конкурсу агітаційноосвітніх і революційних сценаріїв. Повідомлялося, що до складу журі увійшли: режисери Яків Протазанов і Владислав Старевич, від ради Агітації і Пропаганди — Файнштейн і один із членів колегії Кримсовнаргоспу по управлінню кінофабриками в Ялті[942].



Агітгрупи Кам'янець-Подільської окрполітосвіти

У Росії відбір сценаріїв на конкурсній основі починають практикувати з 11 жовтня 1918 року. За ініціативою А. Луначарського літературнохудожнє відділення проводить в 1918–1919 роках п'ять відкритих конкурсів сценаріїв, широко сповістив-

940. Известия Харьковского Совета рабочих депутатов. — 1919. — 9 марта. — С. 7.
941. Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 198.
942. Сафронов С. Ф. Александр Ханжонков — первый кинопродюсер России. — Ялта: Киноостров Крым, 2002. — С. 44–45.

ши про це на сторінках «Північної комуни». Зазвичай, вони присвячувалися революційній тематиці, а один конкурс — художній літературі. Якість отриманих сценаріїв виявилася дуже низькою, і в результаті з 90 розглянутих тільки 11 відібрали для виробництва[943].

Агітаційна кінопродукція України і Росії періоду Громадянської війни, за винятком небагатьох фільмів, технічно була дуже низької якості. Через відсутність чистої плівки доводилося змивати емульсію зі старих фільмокопій і покривати їх новим світлочутливим шаром[944]. Подібна «самодіяльність» не дозволяла операторам домагатися точного експонування.

Не кращими були справи і в творчому плані. Деякі кінопрацівники не могли визначитися, працювати чи ні на радянську владу, і зайняли вичікувальну позицію. Приміром, в Києві, де зосередилося основне кіновиробництво в Україні, на більшовиків погодилися працювати режисери Михайло Вернер, Аксель Лундін, Михайло БончТомашевський; оператори Олександр Станке, Володимир Добржанський; сценарист Олександр Вознесенський. У Одесі радянську владу підтримали режисери: Сергій Ценін, Микола Салтиков, Едвард Пухальський, Олександр Аркатов, В. Черноблер, Петро Чардинін, Борис Глаголін; оператори: Євген Капитта, Григорій Дробін, Олександр Станке; актори: Дора Читоріа, Петро Інсаров, Карл Томський; художник Олексій Уткін.

Авторами сценаріїв і лібрето агітфільмів стали нові для кінематографії люди. Із 69 агітфільмів, поставлених в Москві, Петрограді і Україні в 1918–1920 роках, 48 — знято за сценаріями авторів, що не працювали раніше в кінематографі[945].

Написанням сценаріїв для агітаційних фільмів в Україні займалися завідувач видавничим відділом Київського Окрвоєнкому журналіст Іван Леонідов, журналіст Михайло Кольцов, начальник редвидавта Наркомвоєна Микола Наумов, працівник політуправління 12 армії Георгій Тасін, письменники Лев Нікулін, Борис Леонідов, Зінаїда Тулуб, Яків Ядов, педагог М. Анін.

Та катастрофічна нестача професійних кадрів була не головною причиною низького художнього рівня більшості агітфільмів. Перед творцями агітфільмів ставилося конкретне завдання. Від них було потрібне виконання високих показників валового кінопродукту, такого необхідного радянській владі для вирішення пропагандистських завдань. Агітфільми, зазвичай, знімалися від 3 до 10 днів[946], оскільки їх змістовна частина була актуальною нетривалий час. Треба відзначити, що не тільки продукція українського кінематографу складала республіканський кінопрокат, вона була лише його частиною. Більшість фільмів випускали російські кіностудії, демонструючи свої роботи і в інших республіках.

Зрозуміло, що зняти пристойний фільм за такий короткий термін практично неможливо. Та це і не було потрібно. Значна частина агітаційних фільмів зачіпала теми, пов'язані з фронтом і Червоною Армією, зокрема: боротьба з інтервентами, білогвардійцями, військові дії проти Денікіна і Врангеля, білополяків. Частина агіток була присвячена внутрішнім питанням — куркульській контрреволюції,

943. Братолюбов С. На заре советской кинематографии. — Л.: Искусство, 1976. — С. 29.
944. История советского кино. — Т. 1 — С. 19.
945. Болтянский Г. М. Вказ. пр. — С. 107.
946. Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво. 1917–1929. — Київ: АН УРСР, 1959. — С. 17.

боротьбі регулярних частин Червоної Армії з повстанцями тощо. Художній рівень картин взагалі не розглядався. На перше місце при оцінці фільмів ставилося втілення в змісті картини пропагандистських завдань і правильне тлумачення наявних соціально-політичних процесів. Агітаційні фільми поділялися на: кіномонтаж, кіноплакат, кінолистівка. Вищим рівнем кінотворчості вважалися ігрові агітки, які стали фундаментом для розвитку радянського ігрового фільму.

Комедія «Радянські ліки» (реж. М. Вернер), що висміює буржуазні звички, випущена в Києві незадовго до вступу в місто Денікінської армії, була відрецензована співробітниками агітпропу ЦК М. Рузером і Б. Самсоновим таким чином:

«“Радянські ліки”. Чисто буржуазна уява про радянську трудову повинність зображена в картині як безглузде знущання із непридатних до фізичної роботи людей.

На непродуктивне зайняття — навчання буржуа запряганню, роботі з тачкою тощо витрачаються чималі сили. На кожного, залученого до трудової повинності, без жодної системи і організаційного плану, припадає один робітник, який зі схрещеними навхрест руками спостерігає за безглуздою витратою часу буржуа і чимало знущається з нього. В результаті у учня відзначається єдине, з буржуазної точки зору, дуже позитивне явище — посилення апетиту, що і є радянськими ліками.





Кадри з фільму «Радянські ліки», 1919 р.

Окрім цього, негативною стороною картини є зображення теперішнього побуту колишніх буржуа без жодної зміни (прислуга, розкішна

квартира, велика кількість усіляких благ тощо), що, звичайно, не відповідає дійсності»[947].

На початку 1919 року редакційно-видавничий відділ Наркомвоєна України розробив великий рекомендаційний список тем для кінопостановок:

«Село, кулак, середняк і бідняк. Дрібнобуржуазна і куркульська суть контрреволюції. Гетьманщина і директорія. Єдність збройних сил радянських республік. Значення союзу між робітником і селянином. Нація і клас. Церква і держава. Боротьба з бандитизмом. Оборона соціалістичної вітчизни. Роль і значення Червоної Армії. Загальне і військове навчання. Командні й інструкторські курси. Наші вороги»[948]. Більшість агітфільмів висвітлювали військові дії проти ворогів радянської влади, спільну боротьбу селянства і революційної армії проти кулаків. Кількісно меншу групу складали агітфільми, присвячені проблемам побуту і моралі, у тому числі сатиричному висміюванню буржуазії і церковників, ще меншу — агітфільми на історико-революційну тему[949].

Героями більшості художніх агітаційних картин, за твердженням авторів фундаментальної праці «Історія радянського кіно», була революційна маса, іноді персоніфікована в образах робітника, селянина, солдата або комісара. Учасник революційної боротьби в таких фільмах був людиною, що вже сформувалася. Тільки в окремих випадках автори простежували еволюцію переконань (у фільмі «Той, що прозрів» реж. Л. Замковий, сцен. М. Анін, офіцер з інтелігентів усвідомлює, що правда на стороні нового світу). Успішно використовувався лубок: через агітфільми-плакати, що повторювали образотворчі лубки, а потім і через репертуар театру лубка. Прикладом останнього служить фільм «Червона ріпка»



Кадр із фільму «Сторінки гумору», 1919 р.

947. РЦХИДНИ. — Ф. 7. — Оп. — 60. — Спр. 16. — Арк. 24. Цит. за: Листов В. С. Россия. Революция. Кинематограф. — Москва: Материк, 1995. — С. 127.
948. ЦДАВО. — Ф. 2. — Оп. 1. — Спр. 463. Цит. за: Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 196; История советского кино. Т. 1. 1917–1931. — Москва: Искусство, 1969. — С. 170-171
949. История советского кино. Т. 1. 1917–1931. — Москва: Искусство, 1969. — С. 164.

(реж. М. Бонч-Томашевський), де «білі» генерали й інтервенти безуспішно намагаються висмикнути червону ріпку, що втілювала Червону армію[950].

У 1919 році в Москві Агітосвіти видав збірку «Положення й інструкції з постановки політичноосвітньої роботи в Червоній Армії». Окрім роз'яснення завдань політробітників і їхньої роботи в армійських частинах, в книзі давався «список рекомендованих картин для червоноармійських кінематографів»[951].

Специфіка агітфільмів полягала у створенні видимого конфлікту двох ідеологій — боротьбі нового і старого соціального ладу. Цей конфлікт виглядав на екрані як протистояння соціальних, класових і політичних антагоністів: селянина і поміщика, робітника і капіталіста, червоноармійця і білогвардійця, атеїста і священика. Головний позитивний герой агіток був безстрашним, хоробрим, здатним на будь-який подвиг.

Агітфільми майже завжди розповідали про злободенні події теперішнього моменту і одночасно ілюстрували політичні гасла радянської влади. Фільми відображали дії Червоної Армії на полях битви Громадянської війни, війну з білопольськими військами, святкування 1 Травня, річниці Червоної Армії, і т. ін. Більшість агітфільмів про Червону Армію адресувалося, передусім, селянству, яке складало більшість бійців Червоної Армії.

Із 32 українських агітфільмів, випущених у 1919 році, 9 — розповідали про боротьбу з класовими ворогами, військами Антанти і Денікіна — «У царстві ката Денікіна» (реж. А. Лундін); «Червоні по білих» (реж. М. Салтиков); «Чотири місяці у Денікіна» (реж.: Е. Пухальський, О. Аркатов); «Той, що прозрів» (реж. Л. Замковий).

Сім агітфільмів розповідали про бойові потреби і завдання Червоної Армії — «Червоноармієць, хто твій ворог?», «Червоний командир» (реж. М. Бонч-Томашевський), «Всеобуч» (реж. А. Лундін), «Життя червоних курсантів». Перемогам Червоної Армії були присвячені агітфільми «До південного берега», «На допомогу червоному Харкову» (реж. А. Лундін).

Агітфільми роз'яснювали загальні завдання революційної боротьби — «Революційний тримайте крок!» (реж. А. Лундін), «Це буде останній і рішучий бій» (реж. М. БончТомашевський), «Слухайте, брати»! (реж. М. БончТомашевський), «Вставай, прокляттям затаврований!» (реж. М. БончТомашевський), «Під червоною зіркою» (реж. М. Вернер).

Пропагували «трудові перемоги» на виробництві агітфільми «На трудовому фронті», «Червоні металісти», «Всі на зміцнення тилу». Турботу радянської влади про трудящих зображали картини «Два світи» (реж.: О. Аркатов, В. Черноблер), «Братський союз міста і села», «Раніше і тепер», «Жертви підвалу» (реж. Л. Замковий). Про боротьбу з бандитизмом і кулаками, про використання національного розбрату ворогами революції у своїх інтересах оповідали фільми «Велике зло», «Невідомі герої», «Мир — хатинам, війна — палацам» (реж. М. БончТомашевський).

950. Там само. — С. 168.

951. Вишневский В. Библиографический указатель фильмографических публикаций в дореволюционной России и СССР с 1907 по 1947 год // Киноведческие записки. — 2001. — № 51. — С. 328.

Також відзначимо, що на відміну від білогвардійської антибільшовицької друкованої агітації, яка нерідко мала присмак антисемітизму, більшовики створювали видимість лояльного відношення до євреїв. Приміром, 8 березня 1919 року Науково-педагогічний відділ Всеукраїнського кінокомітету організував перший освітній кіносеанс на єврейській мові за сприяння Демократичного єврейського союзу і робочого кооперативу[952].

Нерідко агітфільмам давалися назви на кшталт революційних закликів і гасел — «Вставай, прокляттям затаврований!», «Хай живе Червона Армія!», «Революційний тримайте крок!», «Ми переможемо!», «За життя і свободу!».

За своїми завданнями, змістом і формою (В. І. Ленін вимагав вести агітацію найбільш зрозумілою і доступною для мас мовою) агітфільми виявилися дуже близькі іншим видам агітації часів Громадянської війни. При цьому основну думку фільму відображували написи, а зображення мало ілюстративну функцію. У деяких фільмах образотворча сторона була більш різноманітною, а написи доповнювали і пояснювали дію, що розгортається на екрані.

Різновидом агітфільмів був кінозаклик або кіномова, як, наприклад, фільм «Червоний командир» (реж. М. БончТомашевський), змістом якого був виступ командира перед бійцями. Однією з форм агітфільма вважався своєрідний «монтаж». Сенс такого фільму міг бути зрозумілим за наявності артистачитця або лектора, що виступали під час демонстрації фільму з коментарями і роз'ясненнями. Найперші агітфільми створювалися саме за цим принципом. Так був зроблений в лютому 1919 року в Харкові кіномонтаж «Не плачте над трупами полеглих бійців». Фільмикінорозмови, які супроводжуються репліками акторів, читців, продовжували традицію українських і російських «кінодекламацій», що з'явилися задовго до революції.

Агітфільми рідко знімалися в павільйонах і декораціях. Велика частина зйомок відбувалася на вулицях міста, в селі, тобто в реальній обстановці. Не відмовляючись від залучення до участі в зйомках професійних акторів, режисери часто доручали виконання головних ролей людям, які грали самих себе. Приміром, у фільмі «Вставай, прокляттям затаврований!» головну роль комісара, на запрошення режисера М. БончТомашевського, виконував комісар Першого комуністичного полку.

У народних сценах найчастіше виступали головні герої агітфільмів: червоноармійці, робітники, селяни. У створенні фільму «Два світи» брала участь численна група робітників судноремонтного заводу. Зрозуміло, що при такому підході про жодні елементи акторської гри говорити не доводиться.

Актор Г. Дніпровський, виконуючий роль українського селянина у фільмі «Квіти на каменях» (реж. А. Лундін), згадував, що він зовсім не знав, як грати свою роль, оскільки основна вимога, яку пред'являв до нього режисер, полягала в тому, щоб він домагався «вільної, як в житті поведінки, без театральної жестикуляції». «Думайте про те, що ви правите конем, їдете на базар, а не про те, що вас знімають», — радив режисер[953].

952. Известия Харьковского Совета рабочих депутатов. — 1919. — № 67. — 6 марта. — С. 4.
953. Цит. за: Журов Г. В. Вказ. пр. — С. 206.

У кінолистівках і кіноплакатах герої втілювали загальне поняття «Революційний солдат», «біднякселянин», «робочий», «політичний комісар» і т. ін. Їх образи були схемні і психологічно не розроблені. Тільки у деяких агітфільмах персонажі виділялися певними індивідуальними рисами.

До сценаріїв агітфільмів пред'являлися особливі вимоги. Герої в цих сценаріях мали чітку класову характеристику, з тим щоб глядачі зрозуміли, хто їх друг, а хто ворог. У зв'язку з цим у більшості картин такого роду завдання вирішувалися спрощено. Крім того, конфлікт в них будувався не на любовному трикутнику, який лежав в основі дореволюційної кінематографії, не на індивідуальних долях окремих осіб, а на соціальних взаємовідносинах або конфлікті супротивних один одному класів.

У 1922 році П. Чардинін в інтерв'ю паризькому журналу «Cinéa», розповідав, що, за наказом одеської Політосвіти, Кінокомітет зняв «Вовчий діл» (реж.: С. Борисов, С. Ценін). У основі фільму — історія села, яке переходить з рук білих в руки червоних і назад. У той же час це була любовна драма: робітник — прибічник червоних закохується в дівчину з протилежного табору. І усе це кінчалося дуже сентиментальним і дуже «червоним» чином[954]. Фільм отримав негативну оцінку і в пресі:

«Сценарій нехитрий. Що ж до колориту українського життя, то його майже не передано. Ще слабкіша — гра артистів. На кожному кроці вони показують свою недосвідченість в кіномистецтві. Маса зайвих непотрібних рухів. Безглузді манери, невідповідна манера гри, тоді як фільм задуманий в тонах сугубої реальності. Відчувається, що виконавці (прізвища їх, як і режисера, не вказано) зовсім не професіонали екранної гри і мало треновані в області куліси. В результаті — неприємний присмак від певної архаїчності фільму. Кращу гру показали виконавці ролей хитрого кулака Ковтуна і невеликої ролі галантного Німецького солдата. Інші артисти так і не вийшли з рамок "аматорства". Проте якнайкраще проявили себе спритні діточки-школярі. Вони від життєвої правди не відійшли і цим вигідно відрізняються від своїх дорослих товаришів по фільму»[955].

По-справжньому художньо цінним Чардинін назвав лише фільм «Знову на землі» (сцен. і реж. Б. Глаголін, за мотивами п'єси С. Ж. де Буельє «Король без вінця»)[956]. Також серед фільмів, що заслуговують на увагу, можна відмітити відносно масштабну постановку «Розповідь про сімох повішених» (реж.: П. Чардинін, М. Салтиков). Фільм був вільною екранізацією однойменного оповідання Л. Андрєєва і розповідав про групу революціонерів-терористів, заарештованих і засуджених до страти[957]. Після відходу військ Червоної Армії з Одеси робота над картиною була призупинена. Проте після чергового захоплення міста Червоною Армією нова дирекція націоналізованої фабрики Харитонова вирішила продовжити зйомку. Про зйомки фільму «Розповідь про сімох повішених» згадував кінооператор Луї Форестьє:

954. Cinéa. — 1922. — 28 мая. Цит. за: Садуль Ж. Всеобщая история кино. — Москва: Искусство, 1961. — Т. 3. — С. 443.
955. С. «Волчий дол» / С. // Кино-неделя. — 1924. — № 38. — 3 марта. — С. 7.
956. Там само.
957. «Рассказ о семи повешенных»: [Ред. ст.] // Зритель. — 1922. — № 7. — Сентябрь. — С. 6.

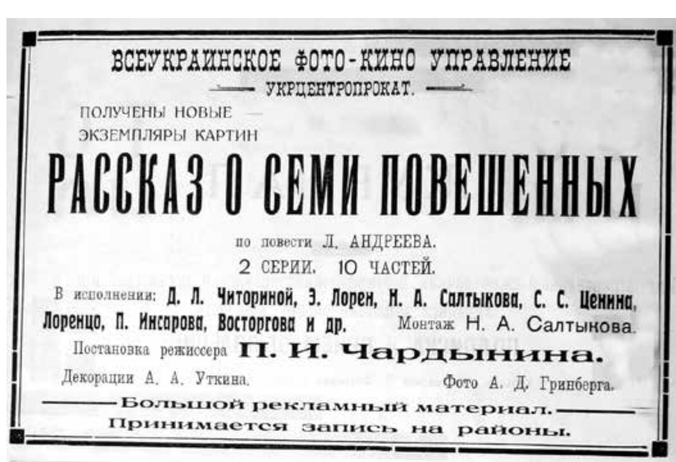
«Ця робота була доручена акторові М. Салтикову, який, відзнявши декілька маленьких сцен у павільйоні, приступив до зйомки найвідповідальнішої в картині сцени — повішення.

Над урвищем, на березі моря було споруджено сім шибениць. Три статисти вже висіли. Правда, не за шию, а за допомогою пояса, що обхоплює торс. <…> Тож, зйомка йшла. Помічники режисера збиралися вішати четвертого, як раптом… пролунав оглушливий гарматний постріл.

З борту французького крейсера, що ще стояв на рейді, помітили у бінокль «страту», що відбувається на березі, і, не розібравши в чому справа, відкрили вогонь по підозрілому місцю. Хоча жоден снаряд не впав поблизу місця зйомки, увесь знімальний колектив розбігся в різні боки, кинувши напризволяще нещасних “повішених”, які не могли самі звільнитися і відчайдушно волали про допомогу.

Сплило чимало часу, поки один із робітників групи зглянувся над нещасними “шибениками”, повернувся до них і ножем пообрізав мотузки. “Повішені”, що попадали на землю, не знімаючи ременів і костюмів, помчали у бік Одеси і на фабриці більше не з’являлися»[958].

Зйомка картини проходила у складних і нервових умовах. Керівництво Політвідділу 41 дивізії наказало Салтикову закінчити випуск фільму за десять днів. Режисера попередили, що він у разі «запізнення і саботажу відповідатиме за усією суворістю революційного закону». Зрозуміло, що принцип знімай, інакше будеш розстріляний, позначився на якості постановки. Головним недоліком фільму, на думку сучасників, являлася його ідеологічна сторона, оскільки «Л. Андрєєв зображував смерть терористів-революціонерів по-своєму, зі своєї буржуазної точки зору, з безперечною пристрастю не у бік терористів»[959]. Серед негативних аспектів також відзначалася надмірна «літературність» авторів, що перевантажили фільм написами і малоцікавими акторськими роботами, лише Циганок, завдяки хорошій акторській роботі, викликав значно більше симпатії, хоч і був грабіжником і вбивцею[960].



Вельми нечисленною в кіноагітаційній палітрі представлена комедійна продукція. За художньо-естетич-

958. Форестье Л. П. Великий немой: Воспоминания кинооператора. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — С. 96.
959. До С. «Рассказ о семи повешенных» / Сергей До // Рабочий зритель. — 1924. — № 14. — 8–13 апреля. — С. 13–14.
960. Агапов Б. Рассказ о семи повешенных / Борис Агапов // Рабочий зритель. — 1924. — № 12. — 25–30 марта. — С. 11–12.

ним рівнем вона не відрізнялася від революційного плакату (стусан під зад ворогам революції був улюбленим прийомом художників-плакатистів). У 1919–1920 роках вийшли три комедії — вже згадувана агітка «Радянські ліки», що мала другу назву «Заляканий буржуй», «Червона ріпка» (сцен. і реж. М. БончТомашевський) — білогвардійські генерали безуспішно намагаються вирвати «Червону ріпку», яка символізує Червону Армію, і «Козир-баба» — комедія, що розповідає про дружину мобілізованого у Білу Армію солдата, яка зуміла узяти в полон декілька ворожих солдатів і доставити їх у штаб Червоної Армії.

Як вже відзначалося, агітфільми майже завжди зображали злободенність тодішнього моменту. Рідкісним виключенням, а саме зверненням до історичних тем, були «Герої і мученики Паризької комуни» (реж. А. Лундін) і «Карл Маркс і його апостоли», що не вийшов на екрани.

Українська тема відображення в кіноагітках не знайшла. У Харкові режисер Борис Глаголін збирався поставити фільм за мотивами творів Т. Г. Шевченка. На початку травня 1919 року трупа артистів готувала в мальовничих околицях Харкова «спектакльмістерію просто неба». Грандіозну постановку, де, окрім артистів, брали участь численні любителі з числа навколишніх жителів, мали зняти на плівку[961].

У середині травня в Києві почалися зйомки фільму про Т. Г. Шевченка — «Червоний кобзар». Проте через наступ білопольських військ робота була припинена. Можна припустити, що у фільмі, який так і залишився незавершеним, в основі сюжету — не життя і творчість українського поета, а його взаємовідносини із царською владою.

Побут українського села, який зображували декілька агіток, був виключно фоном реальних революційних подій і нових соціальних явищ.

Лише в середині 1920-х років кінематографія радянської України змогла здійснити постановку фільму про Т. Г. Шевченка і низки картин на українські теми. У роки Громадянської війни радянська влада вирішувала інші завдання. У 1919 році більшість уваги на місцях представники рад приділяли питанням пропаганди і націоналізації кінотеатрів, кінопрокатних, кіновиробничих підприємств.

У 1921 році Всеукраїнський кінокомітет випускає в Києві фільм «Квіти на каменях» про класову боротьбу в селі під час збирання хліба для голодуючого Поволжя (сцен. Г. Тасін; реж. А. Лундін). Через вісім років заступник голови ВУФКУ Є. Черняк щодо цього фільму відзначав:

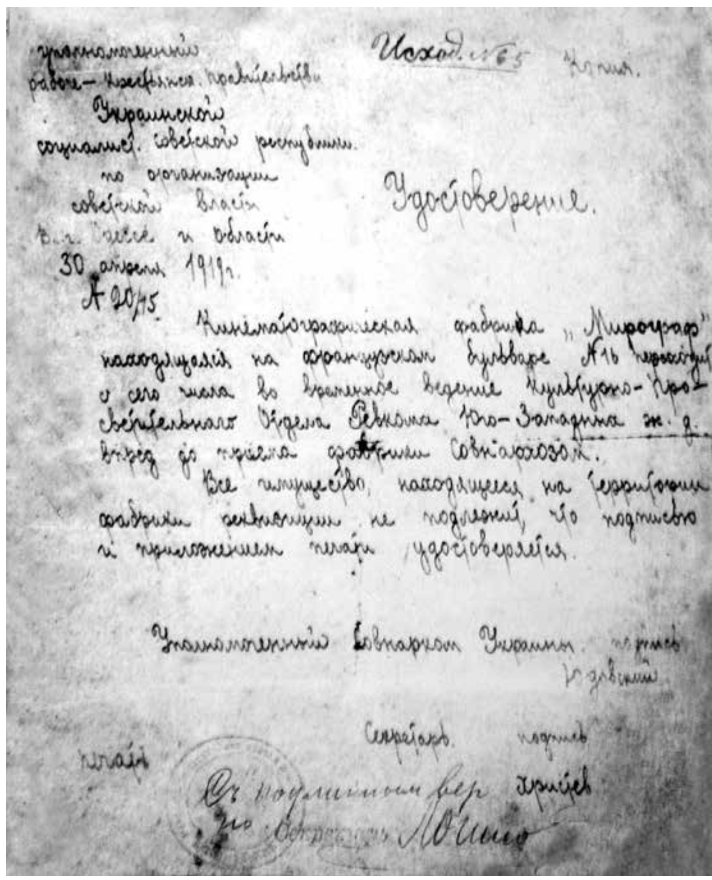
«В картині, начебто, і українське село, але, окрім натури (часто нетипової, знімали картину в передмістях Києва), — нічого українського у фільмі немає. Апогею досягає картина в тому місці, де головний герой, обійнявши дівчину на березі озера, в запалі говорить: "Гандзю, дивися, який простір!". Тут все до дрібниць так завульгаризовано, що, здається, якби хотів хтось свідомо зробити сатиру на Україну, на її побут і культуру, — він навряд чи краще б упорався

961. Коммунар. — 1919. — 10 мая.

зі своїм завданням. Цим фільмом, що повторює старі дореволюційні “малоруські” зразки, і почала українська кінематографія своє виробництво»[962].

15 січня 1919 року в Одесі націоналізується кінофабрика Д. Харитонова, а 18 січня виходить постанова Тимчасового робітничо-селянського уряду України про передачу усіх театрів і кінематографів у ведення Відділу просвіти. Крім того, усім кінотеатрам пропонувалося в найкоротший строк представити зведення про кількість електротехнічного устаткування, його стан і запаси допоміжних матеріалів[963]. «Усі приватні особи повинні здати кіноапарати» — свідчив наказ Одеського Відділу Народної Освіти, датованого квітнем 1919 року[964]. Співробітники цього ж відомства відібрали із шестисот фільмів із «сильно-драматичним сюжетом» лише двісті придатних до показу і п’ятдесят визнали сумнівними[965].

У масштабах радянської України функції цензури (визначення політичної, художньої і моральної цінності картин) здійснював Всеукраїнський Фотокінокомітет. Виключно заборонялося використання в прокаті стрічок детективного змісту, фарсів (порнографічних), розвішування рекламних плакатів і фото із зображенням розпусти і вбивств[966]. Знищувалися ворожі агітфільми.


Уполномоченный рабоче-крестьянского правительства Украинской социалист. советской республики по организации советской власти в г. Одессе и области
30 апреля 1919 г.
№ 20/75

Исход. № 65 Копия.

Удостоверение.

Кинематографическая фабрика „Мирограф" находящаяся на Французском бульваре № 16 переходит с сего числа во временное ведение Культурно-Просветительного Отдела Ревкома Юго-Западных ж. д. вплоть до передачи фабрики Совнархозом.

Все имущество, находящееся на территории фабрики реквизиции не подлежит, что подписью и приложением печати удостоверяется.

Уполномоченный Совнарком Украины подпись

Секретарь подпись

печать

С подлинным вер[illegible]

Посвідчення про перехід фабрики «Мирограф» у тимчасове підпорядкування Культосвітвідділу Ревкому Південно-Зах. залізниці 30 квітня 1919 р.

962. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії / Євген Черняк // Критика. — 1929. — № 5(16). —Травень. — С. 83.
963. Вишневский В. Факты и даты из истории отечественного кинематографа (март 1917 — декабрь 1920) // Из истории кино. — М., 1958. — Вып. 1. — С. 47–73.
964. Вестник Одесского губернского отдела народного образования. — 1919. — № 2/3. — С. 10.
965. Там само. — С. 34.
966. ДАОО. — Ф. Р. 150. — Оп. 2. — Спр. 7. — Арк. 19.

Реквізованим кінотеатрам давалися революційні назви. У лютомуберезні в Харкові і Києві з'явилися кінотеатри — «Ім. К. Лібкнехта (колишній «Ампір»), «Ім. Р. Люксембург» (колишній «Модерн»), «Третій інтернаціонал» (колишній «Мішель»), «Червона зірка» (колишній «Новий»), «Комуніст» (колишній «Люкс»), «Ім. Свердлова» (колишній «Лілія»), «Третій Інтернаціонал» (колишній «Луна»). У Одесі «Театр Шварца» стає «Ім. Котовського», «Просвіту» перейменували на «Серп і молот», «Арс» — на «Одеса».

Уже в лютому 1919 року, відповідно до обов'язкової постанови Кінокомітету, почалася реєстрація фото- і кіноапаратури, що належала приватним особам. Усіма можливими засобами Кінокомітет домагався виконання наказу центральних директивних органів республіки про заборону самовільного витрачання позитивної і негативної плівки, продажу і вивезення за кордон кіноапаратури, технологічної сировини і фільмів.

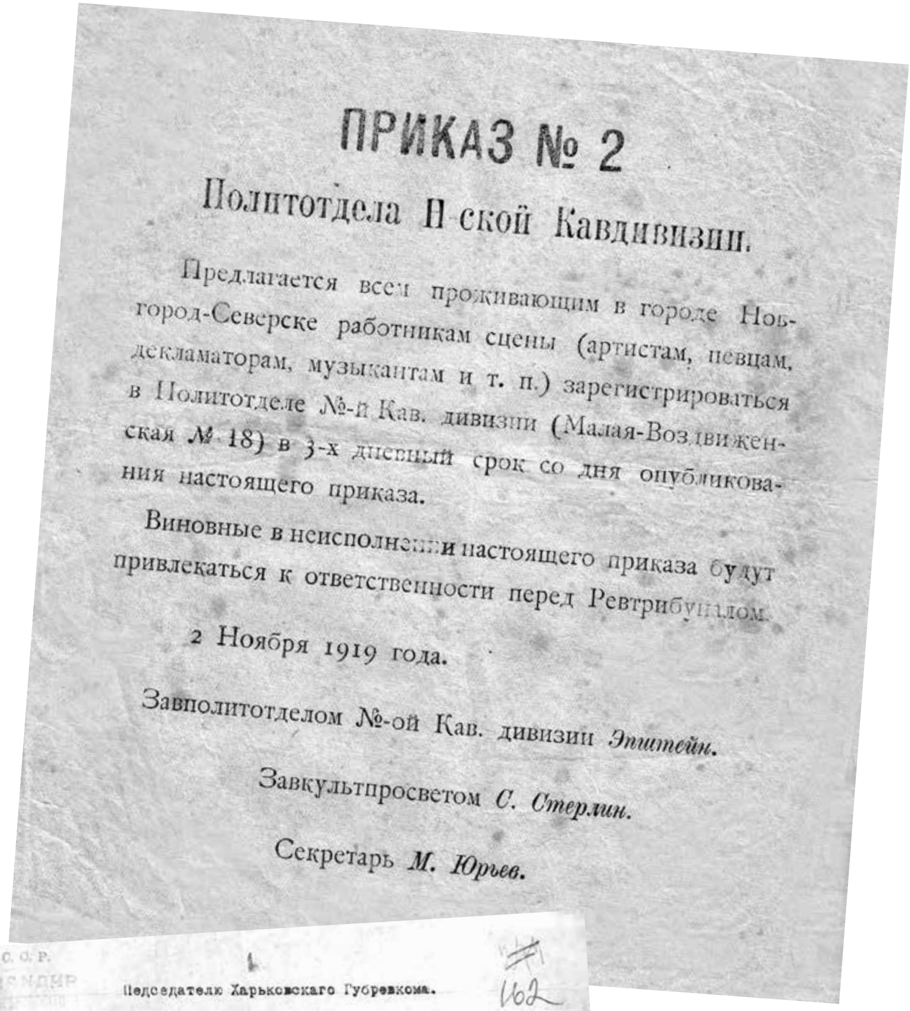
25 лютого 1919 року Раднарком УРСР видає декрет про націоналізацію і передачу низки кінотеатрів і усіх кінокартин наукового і культурновиховного характеру у відання кінокомітету[967].

28 березня в Києві приймається Обов'язкова постанова Всеукраїнського кінематографічного комітету Народного комісаріату просвіти № 1 «Про облік кінематографічної і фотографічної промисловості»[968]. Документ підписав голова Всеукраїнського кінокомітету О. Аркатов, режисер із десятирічним стажем. Постанова зобов'язувала усіх власників кінотеатрів, кінопрокатних контор, кіношкіл, фотографічних фабрик, складів і магазинів, які обслуговували кіно- і фотопромисловість, упродовж двох тижнів зареєструвати свої структури в обліково-контрольному відділі кінокомітету; отримати інструкцію про облік товарів, їх подальше поширення, продаж, використання.

Постановою також заборонялося продавати, витрачати, вивозити не лише з Києва, а й перевозити з одного складу на інший в межах міста кіноапаратуру, кіноплівку без спеціального дозволу кінокомітету. Уся кіноплівка (негативна і позитивна) підлягала негайній здачі, правда, обіцялася компенсація. Власників кінотеатрів зобов'язували надавати фільми, заплановані до демонстрації, для попереднього перегляду відділу цензури і рецензій Кінокомітету. Винні у невиконанні постанови підлягали суду військово-революційного трибуналу, а майно — конфіскації[969].

31 березня 1919 року виходить постанова Президії Укрсовнаргоспу про заборону функціонування приватних кінематографів по усій території УРСР. Постановою Всеукраїнського кінокомітету від 2 квітня 1919 року заборонялися усі приватні кінозйомки і фотографування вуличних подій, маніфестацій, парадів

967. О передачи всех театров и кинематографов в віданні Отдела Просвещения: Постановление Временного Рабоче-крестьянского правительства УССР от 18 января 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1919. — № 3 — 23 января. — Ст. 34.
968. ЦДАВО України. — Оп. 1. — Спр. 676. — Арк. 24.
969. Об учете кинематографической и фотографической промышленности // Вісті (Известия). — 1919. — 28 марта. Цит. за: Росляк Р. В. Становлення кіноосвіти в Україні (друга половина 10-х — початок 30-х рр. ХХ ст.): Дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01. — Київ, 2004. — С. 47.



ПРИКАЗ № 2

Политотдела Н-ской Кавдивизии.

Предлагается всем проживающим в городе Новгород-Северске работникам сцены (артистам, певцам, декламаторам, музыкантам и т. п.) зарегистрироваться в Политотделе №-й Кав. дивизии (Малая-Воздвиженская № 18) в 3-х дневный срок со дня опубликования настоящего приказа.

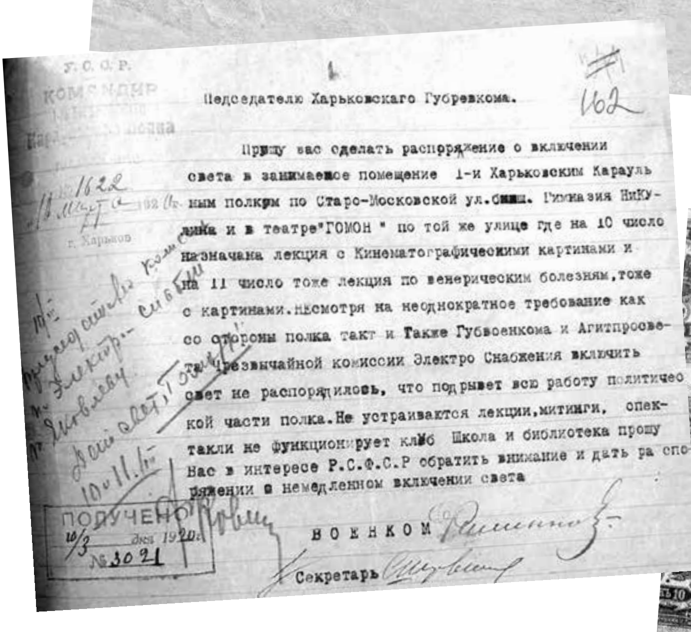
Виновные в неисполнении настоящего приказа будут привлекаться к ответственности перед Ревтрибуналом.

2 Ноября 1919 года.

Завполитотделом №-ой Кав. дивизии *Эпштейн.*

Завкультпросветом *С. Стерлин.*

Секретарь *М. Юрьев.*



У. С. С. Р.
КОМАНДИР
...
г. Харьков

Педседателю Харьковскаго Губревкома.

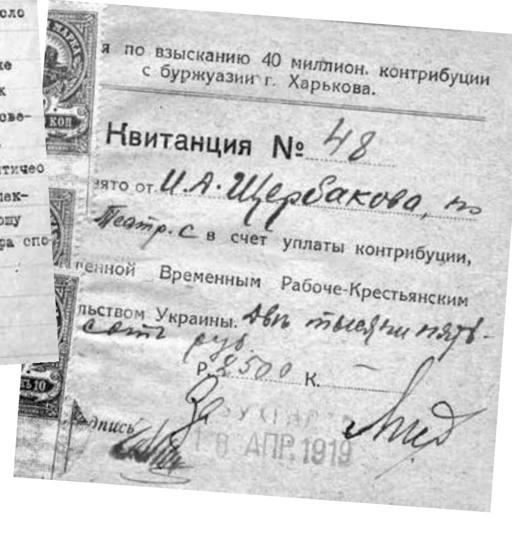
Прошу вас сделать распоряжение о включении света в занимаемое помещение 1-и Харьковским Карауль ным полком по Старо-Московской ул. Гимназия НиКулина и в театре "ГОМОН " по той же улице где на 10 число назначана лекция с Кинематографическими картинами и на 11 число тоже лекция по венерическим болезням, тоже с картинами. Несмотря на неоднократное требование как со стороны полка такт и Также Губвоенкома и Агитпросвета Чрезвычайной комиссии Электро Снабжения включить свет не распорядилось, что подрывет всю работу политичеcкой части полка. Не устраиваются лекции, митинги, опектакли не функционирует клуб Школа и библиотека прошу Вас в интересе Р.С.Ф.С.Р обратить внимание и дать распоряжении о немедленном включении света

ВОЕНКОМ

Секретарь

ПОЛУЧЕНО 10/3 дня 1920 г. № 3021

Накази і розпорядження радянської влади



...я по взысканию 40 миллион. контрибуции с буржуазии г. Харькова.

Квитанция № 48

...нято от И. А. Щербакова, по Театр. С в счет уплаты контрибуции, ...ленной Временным Рабоче-Крестьянским ...льством Украины. Две тысячи пятьсот руб.

Р. 2500 К.

...дпись

18 АПР. 1919

й інших масових заходів. Одночасно пропонувалося здати до Кінокомітету усі вуличні знімки, зроблені упродовж року (з 1 січня)[970].

У квітні 1919 року, коли Ялту повторно взяли під контроль більшовики, одним із заходів Кримської Радянської Соціалістичної Республіки стала націоналізація усіх кінематографічних фабрик. У зв'язку з цим повідомлялося, що «колегія промисловості секції Кримської Ради Народного господарства ухвалила оголосити кінематографічні фабрики А/Т «О. О. Ханжонков і К°», «Т-ва на паях Й. М. Єрмольєв» і «Русь» торгового дому М. С. Трофімова в Ялті власністю Кримської Радянської Соціалістичної Республіки». Далі повідомлялося, що «як представника Кримсовнаргоспу до Ялти делеговано т. З. А. Городецьку-Камишеву»[971].

Пізніше, 31 травня 1919 року, було опубліковано повідомлення про створення «особливої колегії по управлінню кінофабриками». До її складу увійшли: голова З. А. Городецька-Камишева — представник Кримсовнаргоспу, члени: Д. А. Іванов — голова Ялтинського повітового совнаргоспу; М. П. Ларін, що очолював відділ кінематографії Ялтинського Військово-революційного комітету, — комісар по кінематографії; представники робітників М. П. Махліс, І. В. Трусов; як секретар — Я. М. Готберг. Відділ мистецтв Севастопольського Наркомосвіти очолив артист Л. В. Собінов[972]. У травні в Ялті також було відкрито обласне відділення Всеукраїнського кінокомітету, куди, за повідомленням преси, було запрошено В. Старевича, який і приступив до зйомок[973]. Жодного із власників кінофабрик брати участь в роботі не запросили.

Ялтинські кінофабрики Ханжонкова, Єрмольєва і «Русь» були націоналізовані, постанова про націоналізацію вимагала:

«Усім банкам пропонується перерахувати на поточний рахунок управління усі капітали, що числяться за зазначеними фабриками»[974].

Таким чином, націоналізація кіно- і фотопромисловості в Україні здебільшого завершилася ще до горезвісного ленінського декрету про націоналізацію кіно- і фотопромисловості від 27 серпня 1919 року.

Після остаточного утвердження радянської влади в Одесі, губернський відділ Наросвіти видав наказ № 13 від 28 лютого 1920 року:

«…Навчальні заклади і приватні особи, що мають кінематографічні апарати і кінокартини, повинні зареєструвати їх в секції мистецтв Наросвіти. Незареєстровані вищезгадані предмети відбиратимуться безоплатно.

Кінофабрики кооперативних фірм "Борисов", "Харитонов", "Мірограф" націоналізаціям, реквізиціям і секвестрам без дозволу Секції Мистецтв не підлягають. Загальні розпорядження по цих фабриках, як-то: зміна статуту, характеру володіння — може видавати тільки Секція Мистецтв.

Комісари будинків, доглядачі будинків, де залишилося кинуте втікаючими добровольцями і буржуазією театральне, кінематографічне, художнє майно, фа-

970. Вишневский В. Указ. пр. 1958. — С. 47–73.
971. Цит. за: Сафронов Ф. С. Вказ. пр. — С. 44.
972. Москалец А. Украинская одиссея Собинова // Киевские ведомости. — 2004. — 19 апреля. — С. 19.
973. Пути творчества. — 1919. — № 4. — С. 63.
974. Сафронов Ф. С. Вказ. пр. — С. 44.

нери, плакати, підмостки, декорації тощо повинні повідомити про це в секцію мистецтв наросвіти»[975].

Через декілька днів Губнаросвіти видав постанову про репертуар видовищних закладів:

«1. Із цього числа постановка фарсів і п’єс, що за своїм змістом наближаються до фарсів, у м. Одесі й межах Одеської губернії забороняється. Забороняються також і сольні виступи легкого жанру, що розбещують пролетарські маси. Відповідальність за порушення цього наказу покладається на адміністрацію театру, на представників кооперативів театральних трудівників, що експлуатують театри, власників театрів і режисерів.

2. З метою встановлення контролю над репертуаром усі театри міста Одеси зобов’язані завчасно надавати відомості про запланований тижневий репертуар, програми й афіші на розгляд і затвердження секції мистецтв (Інститутська, 15)»[976].

Подібні «оргметоди» використовувалися і в Харкові. Співробітники Кінокомітету підшукували відповідні приміщення і комплектували кінопроекційне устаткування для облаштування агітаційних кіносеансів, нерідко «позичаючи на деякий час» у місцевих власників кінотеатрів відсутнє обладнання.

Показовим прикладом взаємовідносин Кінокомітету із власниками кінотеатрів і прокатних контор в Україні можна вважати приписи Кінокомітету, направлені І. Д. Щербакову — власникові харківського кінотеатру «Маяк» і однойменної прокатної контори в лютому — липні 1920 року:

«14 лютого 1920 № 343

Даним Кіносекція Театрального Комітету Губ. Від. Нар. Освіти сповіщає Вас, що з 15-го лютого 1920 р. здійснюється видача ордерів на право демонстрації картин, без яких жодна картина не може бути продемонстрована.

Завідувач Кіносекцією Л. Яковлєв

Діловод П. Обуховський»[977].

«21 лютого 1920 № 400

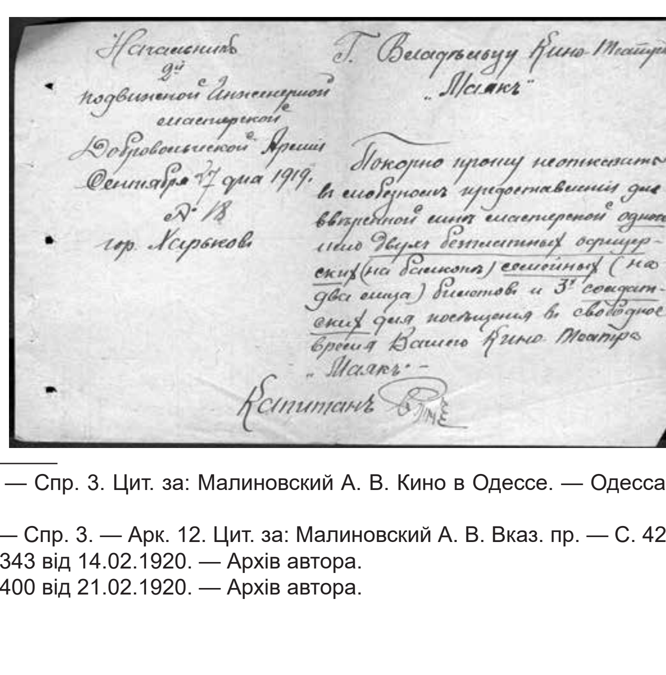
Кінокомітет пропонує видати представникові Особ. Продов. Ком. Харківської губ. Тов. Демченку 5 дюжин стільців із театру “Маяк” у тимчасове користування.

З. Голови Кінокомітету

Л. Яковлєв

Діловод

В. Чеботарьов»[978].


Начальникъ 2й подвижной Инженерной мастерской Добровольческой Армии Октября 27 дня 1919. № 18 гор. Харьковъ

Г. Владельцу Кино-Театра „Маякъ"

Покорно прошу не отказать въ любезномъ предоставлении для внутренней мастерской одного или двухъ бесплатныхъ офицерскихъ (на балконъ) семейныхъ (на два лица) билетовъ и 3х солдатскихъ для посещения въ свободное время Вашего Кино-Театра „Маякъ". —

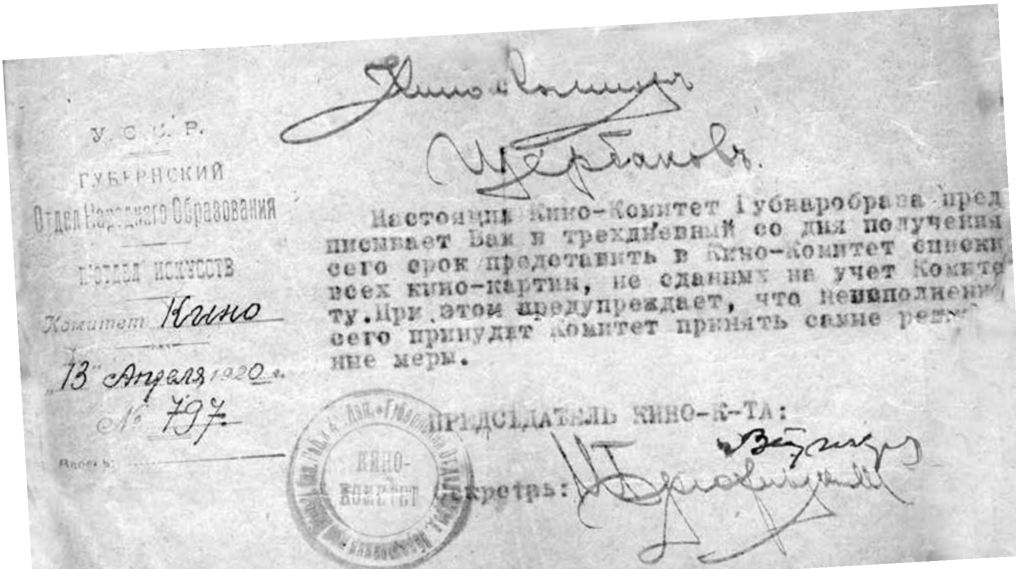
Капитанъ [illegible]

975. ДАОО. — Р. 150. — Оп. 1. — Спр. 3. Цит. за: Малиновский А. В. Кино в Одессе. — Одесса.: АстроПринт, 2000. — С. 57

976. ДАОО. — Р. 150. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 12. Цит. за: Малиновский А. В. Вказ. пр. — С. 42.

977. Припис Кінокомітету за № 343 від 14.02.1920. — Архів автора.

978. Припис Кінокомітету за № 400 від 21.02.1920. — Архів автора.



У. С. С. Р.
Губернский
Отдел Народнаго Образования
П/Отдел Искусств
Комитет Кино
"13" Апреля 1920 г.
№ 797
Адрес:

Кино-Комитет
Щербаков.

Настоящим Кино-Комитет Губнаробраза предписывает Вам в трехдневный со дня получения сего срок представить в Кино-Комитет списки всех кино-картин, не сданных на учет Комитету. При этом предупреждает, что неисполнение сего принудит Комитет принять самые решительные меры.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КИНО-К-ТА: [illegible]
Секретарь: [illegible]

Кино-Комитет



У. С. С. Р.
Губернский
Отдел Народнаго Образования
П/Отдел Искусств
Комитет Театр. К.С.
"14" Февр 1920 г.
№ 343
Адрес:

ЦИРКУЛЯРНО.

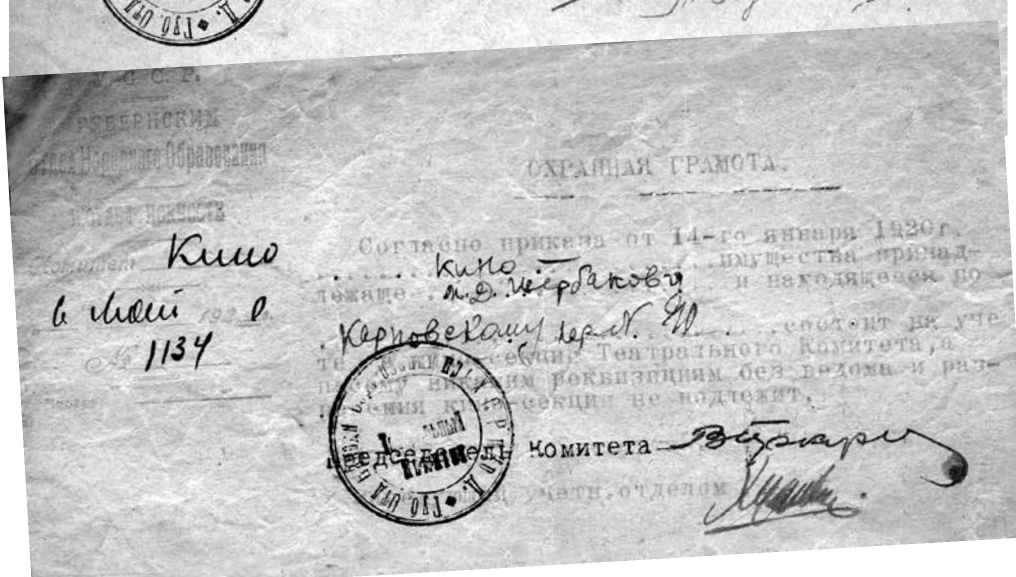
Прокатной конторе Щербаков..........
Сергиевск. пл. т. Маяк.

Настоящим Кино-секция Театрального Комитета Губ.Отд.Нар.Образов. извещает Вас, что с 15-го февраля 1920г. производится выдача ордеров на право демонстрирования картин, без каковых ни одна картина не может быть демонстрирована.

Заведующий Кино-секцией [illegible]

Делопроизводитель П. Обуховский

Театральный Комитет



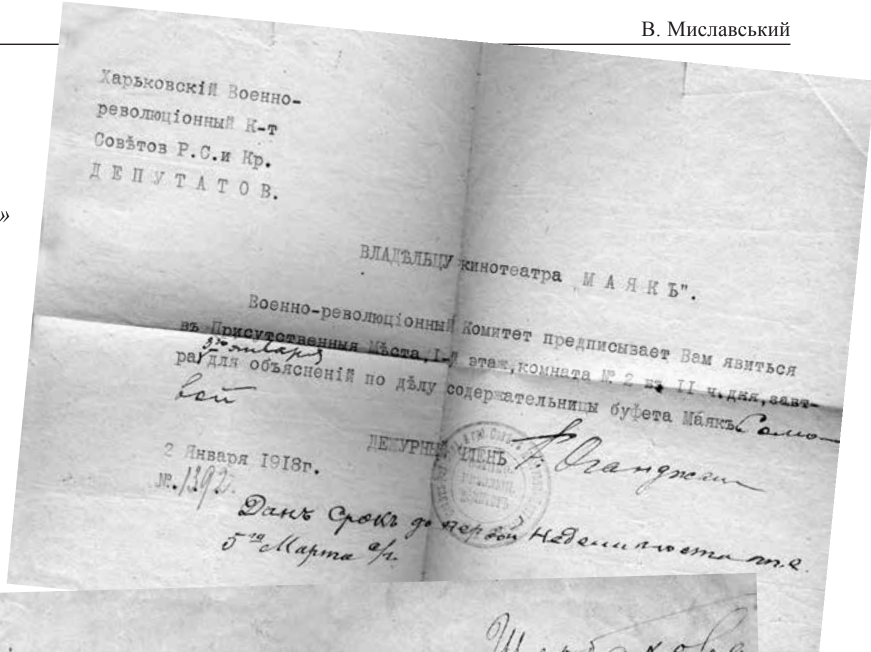
У. С. С. Р.
Губернский
Отдел Народнаго Образования
П/Отдел Искусств
Комитет Кино
6 Мая 1920 г.
№ 1134
Адрес:

ОХРАННАЯ ГРАМОТА.

Согласно приказа от 14-го января 1920г. .... кино .... имущества принадлежащее М.Д. Щербакову и находящееся по Керновскому пер. N. [illegible] состоит на учете Кино-секции Театрального Комитета, а потому никаким реквизициям без ведома и разрешения Кино-секции не подлежит.

Председатель Комитета [illegible]
Зав. ...матич. отделом [illegible]

Листи кінокомітета власнику прокатної контори і кінотеатру «Маяк» І. Д. Щербакову, 1918–1920 рр.



Харьковскій Военно-
революціонный К-т
Совѣтов Р.С.и Кр.
ДЕПУТАТОВ.

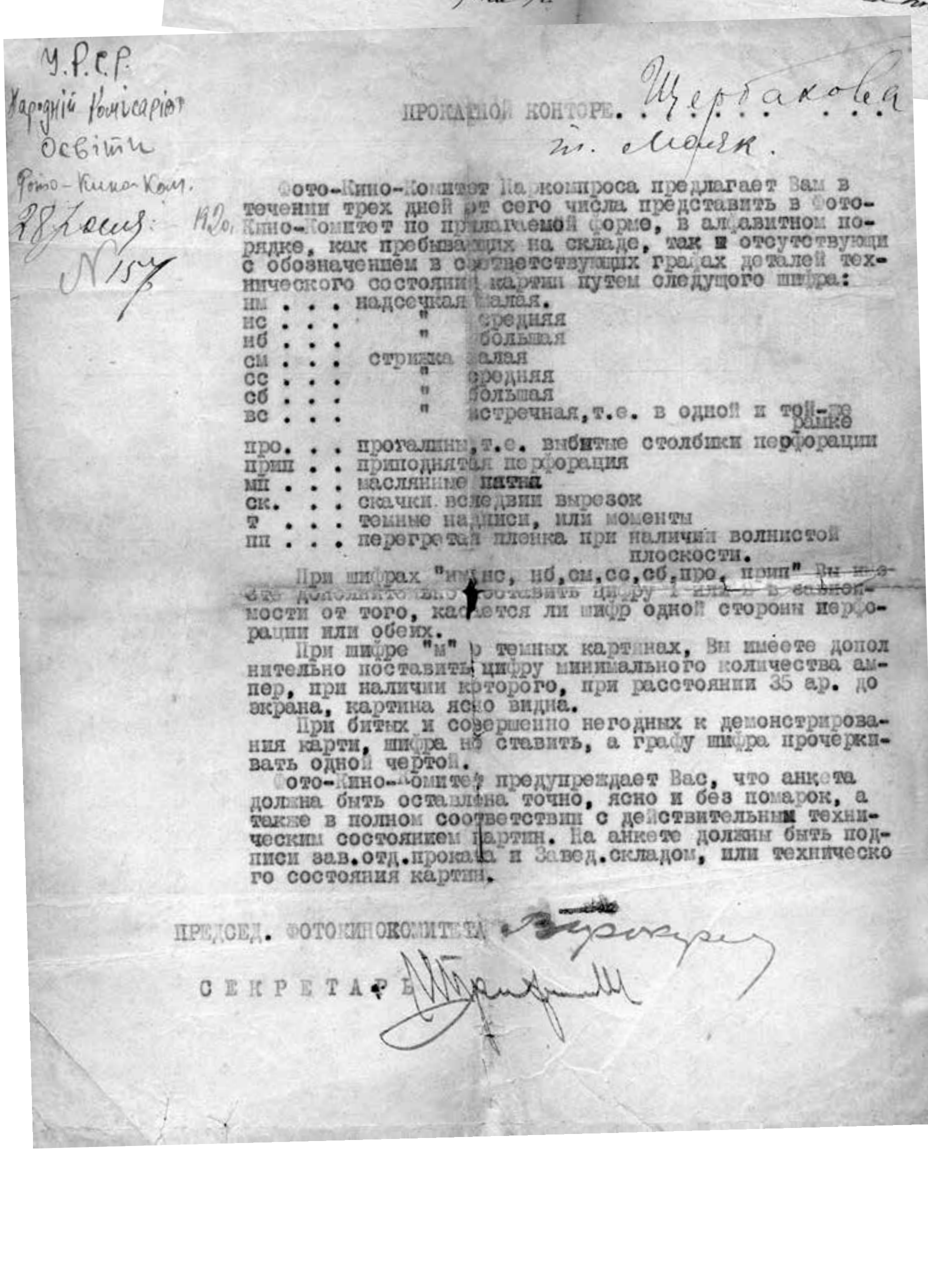
ВЛАДѢЛЬЦУ кинотеатра "МАЯКЪ".

Военно-революціонный Комитет предписывает Вам явиться въ Присутственныя Мѣста, I-й этаж, комната № 2 въ II ч. дня, завтра (3го января) для объясненій по дѣлу содержательницы буфета Маякъ Соловей

ДЕЖУРНЫЙ ЧЛЕНЪ [illegible]

2 Января 1918г.
№. 1392.

Данъ срокъ до первой недѣли поста т.е. 5го Марта с/г.



У.Р.С.Р.
Народній Комісаріят
Освіти
Фото-Кино-Ком.
28 [illegible] 1920
№ 157

ПРОКАТНОЙ КОНТОРЕ ... Щербакова
т. Маяк.

Фото-Кино-Комитет Наркомпроса предлагает Вам в течении трех дней от сего числа представить в Фото-Кино-Комитет по прилагаемой форме, в алфавитном порядке, как пребывающих на складе, так и отсутствующи с обозначением в соответствующих графах деталей технического состояния картин путем следующего шифра:

нм . . . надсечка малая.
нс . . . " средняя
нб . . . " большая
см . . . стрижка малая
сс . . . " средняя
сб . . . " большая
вс . . . " встречная, т.е. в одной и той-же рамке
про. . . прогалины, т.е. выбитые столбики перфорации
прип . . приподнятая перфорация
мп . . . маслянные пятна
ск. . . . скачки вследвии вырезок
т . . . темные надписи, или моменты
пп . . . перегретая пленка при наличии волнистой плоскости.

При шифрах "нм, нс, нб, см, сс, сб, про, прип" Вы имеете дополнительно поставить цифру 1 или 2 в зависимости от того, касается ли шифр одной стороны перфорации или обеих.

При шифре "м" о темных картинах, Вы имеете дополнительно поставить цифру минимального количества ампер, при наличии которого, при расстоянии 35 ар. до экрана, картина ясно видна.

При битых и совершенно негодных к демонстрированиня карти, шифра не ставить, а графу шифра прочеркивать одной чертой.

Фото-Кино-Комитет предупреждает Вас, что анкета должна быть составлена точно, ясно и без помарок, а также в полном соответствии с действительным техническим состоянием картин. На анкете должны быть подписи зав.отд.проката и Завед.складом, или технического состояния картин.

ПРЕДСЕД. ФОТОКИНОКОМИТЕТА [illegible]

СЕКРЕТАРЬ [illegible]

«31 березня 1920 № 736/2342

КіноКомітет П/відділу Мистецтв Губнаросвіти даним пропонує видати 300 (триста) стільців із ввіреного Вам театру комендантові гуртожитку Всеукраїнського З'їзду Рад тов. Черняку, в тимчасове користування.

Завідувач П/відділу мистецтв Сава Степовик

Голова Кінокомітету В. Прокофьєв

Секретар Л. Полонський»[979].

«13 квітня 1920 № 797

Даним Кінокомітет Губнаросвіти пропонує Вам у триденний із дня отримання строк надати до Кінокомітету списки усіх кінокартин, не зданих на облік Комітету. Також попереджає, що невиконання зазначеного змусить Комітет вжити найрішучіших заходів.

Голова Кінокомітету В. Прокофьєв»[980].

«6 травня 1920 № 1134

Згідно з наказом від 14-го січня 1920 р. кіномайно, що належить І. Д. Щербакову і знаходиться по Карповському пров. № 10, перебуває на обліку Кіносекції Театрального Комітету, тож жодним реквізиціям без відома і дозволу кіно-секції не підлягає.

Голова Комітету В. Прокофьєв»[981].

«28 липня 1920 № 1546

ФотоКіноКомітет Наркомосвіти пропонує Вам упродовж трьох днів від цієї дати надати до ФотоКіноКомітету за наданою формою, в алфавітному порядку, дані щодо тих, що перебувають на складі, так і щодо відсутніх, із позначенням у відповідних графах деталей технічного стану, картин шляхом наступного шифру:

нм… надсічка мала
нс… `` середня
нв… `` велика
см… стрижка мала
сс… `` середня
св… `` велика
зс… `` зустрічна, тобто у одній і тій же рамці
про… прогалини, тобто вибиті стовпчики перфорації
під… підведена перфорація
мп… масляні плями
пер… переходи внаслідок вирізок
т…темні написи або моменти
пп… перегріта плівка за наявності хвилястої площини.

979. Припис Кінокомітету за № 736 від 31.03.1920. — Архів автора.
980. Припис Кінокомітету за № 794 від 13.04.1920. — Архів автора.
981. Припис Кінокомітету за № 1134 від 6.05.1920. — Архів автора.

При шифрах “нм, нс, нв, см, сс, св, про, під” ви маєте додатково поставити цифру 1 або 2 залежно від того, чи стосується шифр однієї сторони перфорації або обох.

При шифрі “м” про темні картини, ви маєте додатково поставити цифру мінімальної кількості ампер, за наявності якої, при відстані 35 ар. до екрану, картину чітко видно.

При битих і абсолютно не придатних до демонстрації картин, шифру не ставити, а графу шифру прокреслювати однією рисою.

ФотоКіноКомітет попереджає Вас, що анкета має бути складена точно, чітко і без похибок, а також в повній відповідності з дійсним технічним станом картин. На анкеті мають бути підписи зав. від. Прокату і завід. складом, чи технічного стану картин.

Голова Фотокінокомітетів В. Прокофьєв»[982].

Кінокомітет разом із «упорядковуванням» кіномережі налагоджує власне кіновиробництво. У лютому 1920 року харківська газета «Театральні вісті» повідомляла:

«Кіно-секція Театрального Комітету починає облаштування фотолабораторії для виробництва зйомок вождів революції і її найважливіших моментів. Готова вже фільма “Звірства білогвардійців”. Кіносекція має на меті давати у націналізованих [так у тексті — ***В. М.***] театрах показові сеанси для робітників по епідемічних хворобах і наукові — для дітей»[983].

Аналогічні сеанси проводилися в робочих клубах з обов’язковим залученням лекторів і були дуже затребуваними в 1920–1921 роках[984]. Радянські картини демонструвалися в робочих клубах, кіновагонах агітпоїздів, червоноармійських агітбараках і спеціальному «пересувному кіно»[985]. У міських театрах як і раніше йшли «буржуазні» фільми іноземного і російсько-українського виробництва.

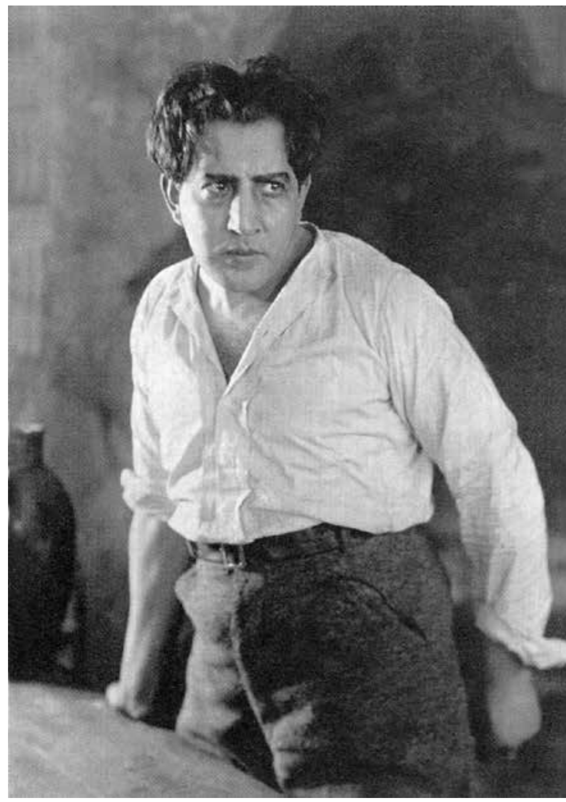
На початок 1920-х років комуністична пропаганда забуксувала, переживаючи кризу форм і методів. Практично зжили себе мітинги. На них просто перестали ходити. Гасла, листівки, багатолюдні демонстрації вже не сприймалися свідомістю людей, що пережили роки війни і розрухи.

Незадовго до Непу для мільйонів пересічних громадян стало очевидним повне неспівпадіння реальних умов життя і масштабних пропагандистських акцій — різних «тижнів», «декадників», «ударних місячників» тощо. Разом із цією агітаційною «надзвичайлівкою» деградує і примітивний революційний екранний плакат-агітка. Агітфільми як явище відходять в минуле.

Відзначимо, що режисери і сценаристи, що брали в 1919–1921 роках активну участь у створенні кіноагіток в Україні, серйозної кар’єри в кінематографі СРСР так і не зробили. Більшість кінопрацівників із дореволюційним стажем або емігрували, або піддалися репресіям.

982. Припис Фотокінокомітета за № 156 від 28.07.1920. — Архів автора.
983. Театральные известия. — 1920. — 17–19 февраля. — № 3.
984. В клубах благое начинание // Коммунист. — 1919. — 21 августа.
985. У 1920 році в Харкові працювали шість кіно пересувних кіно, причому вони іноді виробляли кінозйомки. Див.: Театральные известия. — 1920. — № 2. — 16 апреля. — С. 14.

2.7 Кіноеміграція



О. Руніч у фільмі «Людина-звір». Берлін, 1921 р.

Зі встановленням радянської влади багато кінопрацівників емігрують. У Німеччині, Франції, Італії, Чехословаччині, Болгарії, Польщі, США актори, режисери, продюсери намагаються пристосуватися у сфері кінематографу. Плідно в області кіно продовжують працювати кінематографісти першої хвилі еміграції — В'ячеслав Туржанський, Олександр Волков, Наталія Кованько, Іван Мозжухін, Наталія Лисенко, Микола Колін, Йосип Рунич і інші. Деякі емігранти присвячують себе викладацькій діяльності[986].

У 1920 році актор і режисер Георгій Азагаров очолює навчальну студію в Стамбулі, з якою співпрацювали А. Бойтлер, Ю. Сєдова, П. Ярцев, Шварцер та ін.[987]. У 1924 році відкриває у Берліні при кінокомпанії Й. Єрмольєва «Студію кіномистецтва» «з мімодраматичним, технічним, літературним, режисерським, комерційним відділенням і спеціальним дитячим класом»[988].

У 1921 році актриса Лідія Риндіна відкриває в Парижі навчальну кіностудію Ciné — Classicque для «всебічної підготовки артистів екрану»[989]. У ній викладали Катерина РощинаІнсарова, Федір Васильєв, а також журналіст Луї Деллюк, згодом прославлений режисер, сценарист і теоретик кіно. Також в 1921 році в Парижі відкрилася навчальна студія «Кіносценарій» М. Г. Хапсаєва.

У 1922 році режисер і сценарист Микола Ларін керує російсько-болгарською кіностудією в Софії[990], а з 1924 року очолює навчальну студію у Берліні.

У 1922 році при кінокомпанії «Кіно GmbX», під керівництвом Йосипа Сойфера організовується навчальна студія «Кіномистецтво»[991].

986. Далі в тексті наведені матеріали про роботу Навчальних кіностудій за кордоном, виявлені Р. Янгіровим.
987. Последние новости (Париж). — 1920. — 4 октября.
988. Руль (Берлин). — 1924. — 22 июня, 17 июля, 10 августа.
989. Последние новости (Париж). — 1921. — 6 февраля.
990. Русское дело (София). — 1923. — 8 февраля.
991. Кинообозрение (приложение к газете «Накануне») (Берлин). — 1922. — № 1.

У 1924 році в Парижі почала роботу «Перша російська кінематографічна академія» під керівництвом Л. Флорена (гол. реж. т-ва «Aurora-Film»). У складі викладачів — актриса Ольга Преображенська, режисер Ріно Луппо, професор А. Жаркевич[992].

У 1924 році в Парижі відкривається студія кінематографічного мистецтва «Кінотворчості». Серед викладачів І. Мозжухін, М. Лисенко (акторська майстерня), С. Надеждін (пластика і ритм), А. Морськой (розбір кінематографічних творів, загальне керівництво студією), М. Любімов (кінопромисловість), М. Рудаков (операторське мистецтво), Є. Красовська, Н. Мойсенко (грим) та ін.

У 1924 році при Російській консерваторії у Берліні розпочала працювати кінодраматична студія WESTI (засновники компанії Володимир Венгеров і Гуго Стіннес) за участю режисерів К. Грюне, П. Фельнера, В. Янсона та ін.[993].

У 1925 році в Парижі відкривається «Театральна студія Н. І. Бутковської» «для вивчення танцю, пантоміми, драми і кінематографії». Серед викладачів: Н. Бутковська, К. Міс (Міклашевський), О. Шервашидзе[994].

Деяким кінематографістам з різних причин довелося змінити професію. Режисер Олександр Уральський у 1930-і роки перекваліфіковувався на звукорежисера і працював у Іспанії. Актриса Зоя Карабанова із середини 1920-х років жила в США, але в кіно не працювала. Київський журналіст і сценарист Григорій Брейтман працював в еміграції редактором берлінської газети «Час», нью-йоркської газети «Російський голос» і газети Чикаго «Світанок».



Г. Брейтман

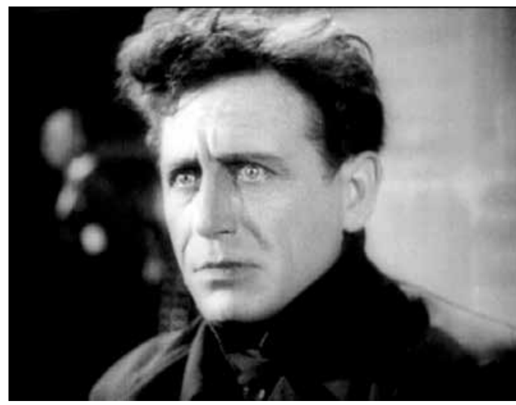
Розчаровані в радянській владі деякі актори і режисери від’їжджають із Совдепії під прикриттям відряджень. Режисера Олександра Аркатова, що займав ключові пости в українському кінематографі в 1921 році, Луначарський відрядив у Австрію, звідки той і не повернувся. У 1923 році він працював журналістом в Англії. Після цього переїхав до США, де став професором Каліфорнійського університету.

992. Последние новости (Берлин). — 1924. — 25 мая. — 4, 18 июня.
993. Руль (Берлин). — 1924. — 3 июня.
994. Последние новости (Париж). — 1925. — 15 февраля.



О. Аркатов

Актор Григорій Хмара в 1923 році поїхав на гастролі у складі трупи МХАТ і не повернувся. У еміграції Хмара одружився на видатній європейській актрисі Аста Нільсен. У еміграції він плідно працював у німецькому і французькому кіно.



Г. Хмара

Відомості про діяльність російських кінопрацівників в еміграції були уривчасті і малочисельні. Лише завдяки багаторічним копітким пошукам російських кінознавців Рашита Янгірова і Наталії Нусінової вдалося знайти крихти інформації про долі декого із кінематографістів, що працювали в Російській імперії до становлення радянської влади і після опинилися в еміграції.

Кінорежисер, сценарист і актор Йосип Сойфер емігрував у 1920 році. Працював у Софії головним режисером Болгарського театру опери і драми. У 1921 році переїхав до Берліна, де поставив кілька фільмів. У 1922 році викладав у навчальній студії «Кіномистецтво» і редагував однойменний журнал. З 1929 року жив у Парижі. У Німеччині і Франції зняв декілька фільмів. У 1930 році Йосип Сойфер у співавторстві з Абелем Гансом поставив фільм «Кінець світу» / Le Fin du Monde[995]. Під час Другої світової війни у Франції узяв псевдонім Осіпов. З кінця 1950-х — займався прокатом радянських фільмів у Франції. У 1973 — відвідав Радянський Союз як гість Московського Міжнародного кінофестивалю[996].



Й. Сойфер

995. Янгиров Р. М. «Обретение дара речи». «Русский акцент» в начале звуковой эпохи французского кино (1929–1932) // Киноведческие записки. — 2003. — № 65. — С. 275.
996. Польская Л. Иосиф Осипов // Спутник кинофестиваля. — М., 1973.

Кінопродюсер Василь Іванов опинився в еміграції в 1919 році. У 1928 році в Парижі він відкриває кінопідприємство Ecran d'Art / «Художній екран», з яким співпрацювали Йосип Сойфер, Абель Ганс, Микола Євреїнов, В'ячеслав Туржанський, Сергій Френкель і інші. За повідомленнями преси, компанія Ecran d'Art була відкрита за підтримки французьких металовиробників (засновницький капітал компанії склав 100 мільйонів франків). Перша постановка «Родючість» / Fécondité вийшла у 1929 році. Одночасно почалися роботи над масштабною картиною «Кінець світу» / Le Fin du Monde. За прогнозами преси, фільм обіцяв «зайняти головне місце в європейській продукції 1929–30 р.». Фільм планувалося демонструвати на потрійному екрані, готувалася і звичайна версія картини. Крім того, фільм мав бути звуковим із застосуванням абсолютно нового методу, завдяки чому «голос і звуки природи гратимуть в ньому роль, ще не відому в американських і німецьких фільмах». З приводу фільму «Кінець світу» в одному з інтерв'ю Іванов відзначав:



М. Євреїнов

«Наш фільм буде звуковим і розмовним, так треба, бо, на мою думку, хочуть цього або ні, але німий фільм помер, і жоден директор [режисер. — ***В. М.***] не буде настільки божевільним, щоб братися за таку постановку. Через декілька місяців публіка не захоче їх більше дивитися»[997].

У цей же час у пресі повідомлялося, що компанією «Для завідування літературно-художньою стороною» було запрошено Дмитра Мережковського, що надав студії права на екранізацію декількох своїх творів. У 1930 році в паризькому журналі «Театр і життя» Іванов опублікував теоретичну статтю «Проблеми кіномистецтва». Прем'єра фільму «Кінець світу» відбулася в 1931 році. У 1952 році в США Іванов повторно випустив відредаговану версію фільму «Кінець світу» під назвою «Париж після пітьми», але реакції на цей факт не було.

Кінопродюсер і кінопрокатник Сергій Френкель опинився в еміграції в 1922 році. Жив в Парижі, багато років займався перекладами на російську мову творів французьких поетів і прозаїків (Верлен, Гюго, Золя). У 1924 році в паризькому журналі «Кінотворчість» повідомлялася, що «відомий кінодіяч Сергій Андрійович Френкель переніс свою кінематографічну діяльність у Париж і приймає будь-які доручення щодо купівлі і продажу картин, апаратів, плівки тощо. Широкі зв'язки із найбільшими кінематографічними фірмами Європи». З 1929 року Френкель займався літературною частиною постановки фільму «Кінець світу» / Le Fin du Monde (1931, реж. А. Ганс). У 1926 році Френкель став випадковою жертвою вибуху анархістської бомби в містечку Жуан ле Пен. Тяжкі

997. Цит. за: Янгиров Р. М. «Обретение дара речи». «Русский акцент» в начале звуковой эпохи французского кино (1929–1932) // Киноведческие записки. — 2003. — № 65. — С. 258–259.





Французские и немецкие компании, в которых служил Д. Харитонов. 1923-1926 гг.





наслідки цього поранення зумовили його передчасну смерть у Парижі 13 грудня 1930 року[998].

Кінопродюсер Дмитро Харитонов у 1920 році приїжджає до Італії, де намагається налагодити кіновиробництво. У 1921–1923 роках у Німеччині співпрацюючи з компаніями «Atlantic-Film» і «Caesar-Film» він випустив декілька фільмів. З 1924 року він працює директором кіновиробництва концерну «Cine-France-Film» у Франції. У 1926 році працював у французькому відділенні концерну UFA. Володів в Парижі рестораном Poison d'Or / Золотий півник. У кінці 1920-х був технічним директором фірми Greenbaum — Film у Берліні. Помер Харитонов 21 серпня 1946 року в Парижі[999].


Кино „ЭТЕРИ"

С 28-го августа

Последняя новинка Европы вып. 1923 г., прошедшая с небывалым успехом в Москве.

ПСИША

Танцовщица ЕКАТЕРИНЫ II-й

в 6-ти больших частях.

Участвуют русские артисты

ГЗОВСКАЯ и РУНИЧ

Псиша—выпущена Берлинской фирмой „Атлантик—Харитонов—фильм" в феврале 1923 г. Все главные роли исполнены русскими артистами, благодаря чему достигнута редкая сыгранность ансамбля.

Изумительная постановка, прекрасные декорации, захватывающий сюжет и талантливая игра королей экрана производят неизгладимое впечатление и вполне оправдывают шумный успех картины.

Тифлис. Главлит 1150 тип. «Красный Воин» Гимназическая, 1.

Кінопродюсер Олександр Ханжонков у 1920 році відкриває прокатну контору і підприємство «Кінофільма» в Константинополі. Він демонстрував на місцевих екранах свої старі фільми, а також анонсував постановку костюмних драм на сюжети турецької історії, де мали зніматися артисти МХАТ, — Василь Качалов, Ольга Кніппер-Чехова й інші. Згодом він переїхав до Відня, де відкрив кіностудію для зйомок філь-

998. Там само. — С. 275.

999. Миславский В. Н. Дмитрий Харитонов. Судьба русского кинопродюсера // Киноведческие записки. — 1993. — № 18. — С. 210–240; Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. — Москва: Материк, 1998. — С. 237–241; Нусинова Н. И. Когда мы в Россию вернемся… Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939. — Москва: НИИК-Эйзенштейн-центр, 2003. — С. 68–73; Миславский В. Н. Истерзанные души. Жизнь и фильмы Дмитрия Харитонова. — Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007; Миславский В. Н. Кинопредприниматель Дмитрий Харитонов. Жизнь и фильмы. — Харьков: Торсинг плюс, 2012; Миславский В. Н. Кинопредприниматель Дмитрий Харитонов. Жизнь и фильмы. Издание второе. — Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2018.



Газетна реклама ресторану «Золотий півник» Д. Харитонова в Парижі.

мів на російські сюжети. У артистичну трупу він запросив Петра Баратова, Л. Гранського, Аркадія Бойтлера та інших[1000]. У 1924 році Ханжонков повернувся з еміграції. Працював консультантом виробничого відділу Госкіно, з 1925 року — завідував виробництвом Пролеткіно. У 1926 році Ханжонкова було заарештовано по «справі кіно», засуджено до шести місяців позбавлення волі, але було амністовано. Після цього у кінематографі він більше не працював. Останні роки життя Ханжонков провів у Криму. Під час німецької окупації Криму в газеті «Голос Криму» від 23 грудня 1942 року про нього була опублікована стаття. Помер Ханжонков 26 вересня 1945 року в Ялті[1001].

1000. Янгиров Р. М. «Рыцарь удачи» на чужбине. Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 288

1001. Соболев Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. Москва: Искусство, 1961; Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. — Москва: Искусство, 1963. — С. 36–40, 94–97, 106–108; История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. — Москва: Материк, 1996; Михайлов В. П. Вказ. пр. — С. 106–178; Янгиров Р. М. К биографии А. А. Ханжонкова: новый ракурс // Киноведческие записки. — 2001. — № 55. — С. 305–316; Сковородникова С. Ханжонков Александр Алексеевич // Великий кинемо. — С. 524–526.



Д. Харитонов у дворі біля свого будинку. Передмістя Парижа, 1927 р.



О. Ханжонков

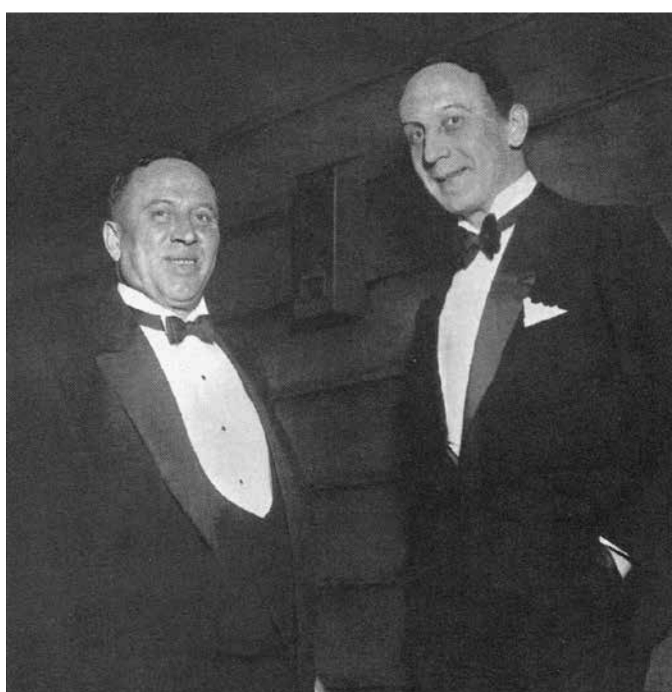


О. Ханжонков. Ялта, 1930-і рр.



Г. Лібкен

У Константинополі в 1920 році опинився і кінопродюсер Григорій Лібкен. Евакуювавшись з Одеси, він заснував там прокатну контору. Одночасно він оголосив про відновлення кіновиробництва за участі вивезеної ним акторської групи, у складі якої були В. Чарова, В. Гайдаров, Г. Азагаров і інші. Проте незабаром Лібкена було заарештовано окупаційною поліцією за прокат германських і австрійських фільмів, що розцінювалося як ворожа пропаганда. Після звільнення Лібкен залишився без коштів[1002] та все ж на початку 1920-х років зумів випустити два фільми.



О. Дранков і І. Мозжухон на банкеті в Російсько-американському артистичному гуртку. Голівуд, 1927 р.

Кінопродюсер Олександр Дранков також у 1920 році

1002. Янгиров Р. М. «Рыцарь удачи» на чужбине. Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 289–290.

потрапив у Константинополь — з Ялти він виїхав, ймовірно, у лютому разом зі своєю дружиною Ніною Петрівною Дранковою, що була мешканкою Ялти (російський закордонний паспорт їй було видано 20 січня 1920 р., ймовірно, напередодні від'їзду з країни)[1003]. Спочатку він відкрив невелику прокатну контору, а потім став влаштовувати перегони тарганів. Із Константинополя Дранков виїхав до Америки. Після невдалої спроби зачепитися в Голлівуді, він відкрив кафе в містечку Веніс (Каліфорнія), а через деякий час оселився в Сан-Франциско, де до кінця своїх днів працював у власній фотографії «Фототон сервіс». Помер Дранков у 1949 році в Сан-Франциско[1004].

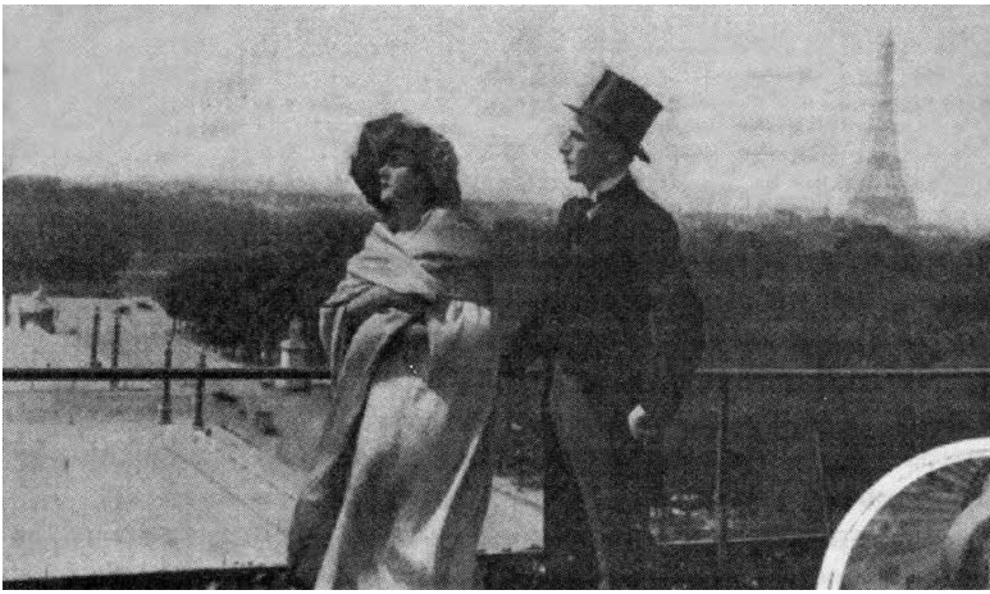
У 1920 році кінопродюсер Йосип Єрмольєв приїжджає в Константинополь, а звідти — в Париж, де влаштовується у старих павільйонах «Бр. Пате». Згодом спільно з О. Кам'янкою (Каменкою) засновує студію Ermolieff — cinema. За два роки існування фірми було поставлено близько 10 фільмів. Пізніше Єрмольєв працював у Німеччині, Франції, США і Мексиці. Помер Єрмольєв у 1962 році в США[1005].



Й. Єрмольєв. Париж, 1921 р.

До евакуйованої трупі Єрмольєва в Парижі приєдналися Наталя Кованько, В'ячеслав Туржанський[1006] і М. Колін. Вони перебралися з Росії в Європу іншими шляхами. Влітку 1920 року Туржанський і Кованько евакуювалися з Криму в Грецію, потім потрапили в Італію і лише звідти переїхали в Париж. Колін поїхав

1003. Янгиров Р. Осіб со свойствами: Сага Александра Дранкова // Егупець. Художньо-публіцистичний альманах інституту юдаїки. — Київ: Дух і Літера, 2003. — № 12.
1004. Соболев Р. П. Вказ. пр.; Гинзбург С. С. Указ. соч — С. 45–52, 52–57, 61–64, 108–110, 165–167; История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма; Михайлов В.П. Вказ. пр. — С. 226–230; Янгиров Р. М. «Рыцарь удачи» на чужбине. Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. — 2001. — № 50. — С. 285–298; Янгиров Р. М. Дранков Александр Осипович // Великий кинемо — С. 505–508.
1005. Соболев Р. П. Вказ. пр.; Гинзбург С. С. Вказ. пр.; Михайлов В. П. Вказ. пр. — С. 202–222; Михайлов В. П. «Лихой ямщик» русской кинематографии // Киноведческие записки. — 1996. — № 31. — С. 246–260; Нусинова Н. И. Вказ. пр. — С. 16–18, 48–56, 59–61, 66–69, 267–274.
1006. За спогадами Туржанського, він евакуювався з Ялти в 1919 році без грошей і змушений був розплатитися пляшкою горілки з капітаном корабля, щоб його довезли до Константинополя. Див.: Интервью Вячеслава Туржанского Кевину Браунлоу // Киноведческие записки. — 1989. — № 3. — С. 95.



Кадр із фільму «Жахлива пригода», 1920 р.

з Москви в Польщу влітку 1920 року, восени того ж року потрапив у Берлін, а вже на початку наступного року — у Францію. У квітні 1920 року Єрмольєву вдалося перевезти свою творчу групу (20 осіб) із Константинополя до Марселя. У її складі були Іван Мозжухін, Наталія Лисенко, Зоя Карабанова, Яків Протазанов, Олександр Волков, Микола Римський, Олександр Лошаков, оператор Трінкел та інші. У Марселі Єрмольєв організував дозйомку постановок, розпочатих у Ялті і Константинополі. На початку травня Єрмольєв орендував павільйон фірми «Пате» в Мотресю-Буа під Парижем і розпочав перші зйомки[1007].

Кінознавець Н. Нусінова, аналізуючи перший досвід російського кіно в еміграції, дійшла висновку, що у фільмі студії Єрмольєва «Жахлива пригода» (1920) вже була знайдена міфологема, яка надалі визначила тематику і стилістику емігрантського фільму, — сон, надія на те, що усі нещодавні історичні події, які змусили нинішніх вигнанців покинути батьківщину, виявляться не більше ніж нічним кошмаром, який на ранок розвіється і поверне життя у своє русло[1008].

Для перших фільмів, знятих російськими режисерами першої хвилі еміграції, типовими стали спогади про минуле життя, що також ідеалізувалося, і мрії про повернення на батьківщину. Проте надії багатьох емігрантів на швидке падіння комуністичного режиму і можливість повернутися на Батьківщину не виправдалися. Радянська влада невпинно зміцнювала свої позиції. У нових реаліях розвивався абсолютно інший кінематограф.

1007. Янгиров Р. М. Голливудские хроники Ивана Мозжухина // Киноведческие записки. — 1999. — № 44. — С. 289

1008. Нусинова Н. И. Вказ. пр. — С. 61; Нусинова Н. И. Кино эмигрантов: стиль и мифология // Киноведческие записки. — 1993. — № 18. — С. 251–256.

РОЗДІЛ 3.
СТАНОВЛЕННЯ СИСТЕМИ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ КІНОГАЛУЗЗЮ (1922–1930)

3.1 Організація й інфраструктура Наркомосвіти УРСР

Події жовтня 1917 року змінили державний устрій Російської імперії. Формально було усунено двовладдя, і уся влада була передана Радам робочих, селянських і солдатських депутатів. Фактично керівництво країною було в руках Російської комуністичної партії більшовиків на чолі з її лідером — В. І. Леніним. Вже у жовтні 1917 року було проголошено курс на кардинальні зміни в багатьох сферах діяльності суспільства. Таким чином, наслідком революційних подій стала неминуча зміна і адміністративної системи управління, у тому числі і у сфері освіти. 22 листопада 1917 року ВЦВК (Всеросійський центральний виконавчий комітет) і Раднарком РРФСР приймають декрет «Про утворення Державної комісії з освіти»[1009], представником і виконавцем якої є народний комісар. Усі функції, що виконувалися раніше міністром народної освіти, покладалися, згідно з рішенням Ради Народних Комісарів, на Комісію з народної освіти. Комісія з народної освіти складалася з 15 відділів.

На II Всеросійському з'їзді рад 26 жовтня1918 року Декретом «Про установу Ради Народних Комісарів»[1010] було утворено новий уряд. У складі Ради був і комісар народної освіти (А. В. Луначарський). Поява комісара народної освіти передувала створенню спеціалізованого органу державного управління в області народної освіти. Закономірним наслідком такого підходу стали і нормотворчі повноваження Наркомосвіти в різних сферах громадського життя — освіті, науці, мистецтві.

Згідно з Конституцією загальне управління належало Раді народних комісарів, що складалася з комісарів, кожен з яких стояв на чолі окремого народного комісаріату, у тому числі і освіти. При кожному народному комісарові і під його головуванням діяла колегія, члени якої затверджувалися Раднаркомом. Проте існування колегій не означало колегіального порядку управління. Колегія була, швидше, дорадчим органом, а члени колегії, зазвичай, керівниками окремих структурних частин наркомату.

1009. Декреты Советской власти. Т. 1. — М.: Гос. издательство политической литературы, 1957. — С. 59–62.
1010. Там само. — С. 20–21.

Період 1917–1921 років пов'язаний із формуванням структури Наркомосвіти РРФСР — створюється мережа просвітницьких установ, керівництво якими раніше здійснювалося розрізненими відомствами[1011]. Крім того в цей період відбувається формування місцевої мережі — відділів народної освіти (обласних волосних, міських і т. ін.).

11 лютого 1921 року Раднарком РРФСР затвердив декрет «Про народний комісаріат з Освіти (Положення)»[1012]. Нове Положення, в першу чергу, було спрямоване на вирішення суто адміністративних питань — налагодження механізму роботи органу державної влади в області освіти. Згідно з Положенням загальне керівництво комісаріатом залишалося в руках народного комісара по освіті, проте тепер йому в допомогу призначалися два заступники, кожен з яких керував укрупненими структурними підрозділами: академічним і організаційним центрами. Окрім двох центрів, до складу комісаріату входили чотири управління: Головне управління соціального виховання і політехнічної освіти дітей до 15 років; Головне управління професійно-політехнічних шкіл (з 15-ти років) і вищих навчальних закладів; Головне позашкільне управління, у віданні якого були усі види позашкільної, головним чином, політико-просвітницької роботи серед дорослого населення; Головне управління державним видавництвом.

У такому стані Наркомат освіти проіснував до утворення СРСР і прийняття Конституції СРСР 1924 року. Конституція закріплювала розмежування предметів відання між СРСР і союзними республіками. Винятково до повноважень союзу було віднесено встановлення загальних основ у сфері освіти. Стосовно керівництва галузями народного господарства відповідно до прийнятої конституції відбулися значні зрушення. На союзному рівні утворювалися загальносоюзні комісаріати (по закордонних справах, по військових і морських справах, зовнішньої торгівлі, шляхів і зв'язків, пошти й телеграфів) — єдині для усього Союзу РСР, а також об'єднані комісаріати (ВРНГ, продовольства, праці, фінансів і робітничо-селянської інспекції) — здійснювали свою діяльність спільно з відповідними комісаріатами союзних республік. Таким чином, питання управління в області освіти здійснювалося на рівні союзних республік.

Факт відсутності єдиного органу управління освітою на рівні усього союзу пояснюється не лише розмежуванням питань відання між союзом, союзними і автономними республіками. Більше того, повноваження по регулюванню просвітницької роботи були прямо закріплені за союзом.

Таким чином, народний комісаріат освіти опинився в групі необ'єднаних наркоматів, тобто в кожній із союзних республік діяв самостійний орган управління у сфері освіти — народний комісаріат освіти союзної республіки. При цьо-

1011. Заколодкин И. Развитие структуры Наркомпроса и его местных органов // Народное просвещение. — 1927. — № 11/12. — С. 50.
1012. О народном комиссариате по Просвещению (положение): Декрет РНК от 21 февраля 1921 г. // Собрание Узаконений Рабоче-крестьянского Правительства. — 1921. — № 12. — Ст. 78; О народном комиссариате по Просвещению (положение): Декрет РНК от 21 февраля 1921 г. // Еженедельник Народного Комиссариата Просвещения. — 1925. — № 36(86). — 4 сентября — С. 1–2.

му Наркомосвіти РРФСР, з причини відсутності органу по керівництву освітою в масштабі усієї країни, доводилася брати на себе функції суспільного значення[1013].

В УРСР наприкінці 1917 — початку 1918 року було створено Секретаріат народної освіти, в компетенцію якого входило: виховання і освіта (дошкільне, шкільне і позашкільне), завідування вищими навчальними закладами і організація усієї культурно-освітньої діяльності. Управління театрами, кінематографами, організація видовищ; видання книг, журналів, газет і т. ін.[1014]. У січні 1919 року Тимчасовий робітничо-селянський уряд України передає у відання організованого Відділу освіти усі навчальні заклади республіки[1015].

14 грудня 1920 року Рада Народних Комісарів України (Раднарком) приймає декрет «Про Головний Політико-освітній Комітет УРСР (Головполітосвіта)»[1016] для об'єднання усієї політико-освітньої і агітаційно-просвітницької роботи Республіки та зосередження її на обслуговуванні політичного і економічного будівництва України при Народному Комісаріаті по Освіті. Головполітосвіта організаційно об'єднав політико-освітню роботу Наркомосвіти, ПУРа, ВЦВК, Південполітшляху (Южполитпути), Південбюро (Южбюро) ВЦРПР і ЦК КСМУ. До складу апарату Головполітосвіта, підпорядковуючись у загальному керівництві і адміністративному напрямі, входили комітети: Театральний відділ (Тео), Відділ образотворчих мистецтв (Ізо), Музичний відділ (Музо), Літературний відділ (Літо) і Фото-кінематографічний відділ (Фото-кіно) Наркомосвіти, утворюючи у складі Головполітосвіти Сектор Мистецтва і художньої пропаганди. Головполітосвіта був підпорядкований Народному Комісаріату Освіти. Кошторис Головполітосвіти, його законодавчі розпорядження вносяться до Раднарком через Наркомосвіти. Головою Головполітосвіти було призначено С. М. Діманштейн.

Декрет «Про Головний Політико-освітній Комітет УРСР (Головполітосвіта)» практично дублював декрет Раднаркому РРФСР від 12 листопада 1920 року[1017]. Головний Політико-освітній Комітет складався із семи членів, які затверджувалися Раднаркомом за поданням Наркомосвіти. Головою Головполітосвіти був Нарком освіти, а його заступником — один із членів Комітету, також за поданням Раднаркому. Причому заступник голови Головполітосвіти був членом колегії Наркомосвіти. Через три місяці, 12 лютого 1921 року ВУЦВК і Раднарком

1013. Штамм С. И. Управление народным образованием в (1917–1936) (историко-правовое исследование) / отв. ред. Г. А. Дорохова. — Москва: Наука, 1985. — С. 87.

1014. Із положення про центральні органи влади і управління Української Радянської Республіки про організацію і функції секретарства народної освіти // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 52.

1015. О передаче всех навчальних закладів в ведение Отдела просвещения: Декрет Временного Рабоче-крестьянского Правительства Украины от 25 января 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — К, 1919. — № 4. — 1 февраля. — Ст. 44.

1016. О Главном Политико-Просветительном Комитете УССР (Главполитпросвете): Декрет РНК УССР от 14 декабря 1920 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1920. — № 27. — 30 ноября — 18 декабря. — Ст. 585; Декрет Совнаркома УССР о Главном Политико-Просветительном Комитете УССР (Главполитпросвете) от 14 декабря 1920 г. // Путь к коммунизму. — 1921. — № 1. — Июнь. — С. 44–45.

1017. Декрет Совнаркома РСФСР о Главном Политико-просветительном комитете Республики (Главполитпросвет) от 12 ноября 1920 г. // Самое важное из всех искусств. Ленин о кино / Сост. А. М. Гак. Изд. 2-е дополненное. — М.: Искусство, 1973. — С. 54.

УРСР приймають дублюючий декрет «Про головний Політико-освітній Комітет (Головполітосвіта)»[1018].

Головним завданням Головполітосвіта було «керівництво в боротьбі з буржуазним мистецтвом, його теоріями, ідеологією і тенденціями і систематичний контроль над публічними його проявами і демонстрацією»[1019]. Надалі до завдань Головполітосвіти входило:

«1. Загальне ідейне, організаційне і методологічне керівництво.

2. Контроль, облік роботи і узагальнення досвіду.

3. Організація контролю над виробництвом, ринком і використанням усіх видів мистецтва (у тому числі і держ. органами).

4. Агітація і пропаганда мистецтвом і дослідження нових, відповідних сучасним умовам життя і потребам мас, форм і методів.

5. Сприяння впровадженню революційного мистецтва у виробництво і побут робітників і селян, а також в школи, громадські установи, казарми і т. д.

6. Критичний перегляд з точки зору діалектичного матеріалізму і класової боротьби, цінностей і принципів старого мистецтва і розробка принципів і теорії нового, як і підготовка відповідних працівників (критиків, теоретиків, істориків).

7. Організація виховання, виховання і підтримка пролетарських і революційних (селянських) культурно-ідеологічних сил на боротьбу з фронтом ідеології, що відроджується.

8. Пропаганда мистецтва для підняття культурного рівня мас трудящих. 9. Збереження культурних цінностей і установ»[1020].

У червні 1922 року при Головполітосвіти створюється Художній сектор, «як орган, що об'єднує організаційну і адміністративну діяльність комітетів»[1021], а також Вищу Художню Раду, «як дорадчий орган для об'єднання ідеологічної і програмно-методичної роботи в області мистецтва»[1022].

У 1922 році для контролю за ідеологічною спрямованістю театрального і кінорепертуару була створена Науково-репертуарна комісія і Вища репертуарна рада (Головрепертком), до складу якої «для проведення зазначеної лінії повинні були входити комуністи»[1023].

У зв'язку з нагальною необхідністю розповсюдити освітню роботу на село Наркомосвіти приймає постанову про організацію волосних відділів Народної освіти[1024].

Відзначимо, що робота Політосвіти давала збої, і причин цьому було чимало. На Всеукраїнській нараді губагітпропів і губполітосвіти з питання про Політосвіту

1018. О главном Политико-просветительном Комитете (Главполитпросвете): Декрет ВУЦИК и РНК УССР от 12 февраля 1921 г. // Збір законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — Х., 1921. — Ч. 2. — 30 січня — 15 лютого. — Ст. 67.
1019. Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959 рр. Зб. документів. Т. 1. (1917 — червень 1941 рр.). — К., 1959. — С. 180.
1020. В отделе искусств: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 10. — Ноябрь. — С. 149.
1021. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 1489. — Арк. 16.
1022. Там само.
1023. Там само. — Арк. 3.
1024. Об организации волостных отделов Народного Образования: Приказ НКП УССР от 9 июня 1920 г. // Збір законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України і Уповноважених РСФРР. — Х., 1920. — Ч. 13. — 7–10 червня. — Ст. 256.

підкреслювалося, що подальше існування Політосвіти в тому вигляді, в якому вона планувалася, неможливе. Утримання багатотисячної армії політпросвітзакладів, навіть часткове, вимагає колосальних видатків. Держава надати ці кошти не могла, а місцевий бюджет державних органів ще занадто незначний і не оформлений, щоб можна було реально розраховувати на нього.

Тому в області політпросвітницької роботи, на думку сучасників, необхідно було заклади передати профспілкам, партпросвіту — агітпропу, роботу в Червоній армії — Пуру. За Наркомосвіти залишити ліквідацію неписьменності і дослідно-показові установи. Видавництво в цілому залишити за Наркомосвіти[1025].

З 8 по 16 березня проходив Х З'їзд РКП(б), на якому приділялася увага роботі Наркомосвіти і Головполітосвіти. Зокрема, в резолюції з'їзду підкреслювалося:

«…5. Головполітосвіта має включатися до загальної системи Наркомосвіти, який затверджує організаційний план Головполітосвіти і контролює його використання, узгоджуючи його роботу з роботою інших органів Наркомосвіти. Вказані взаємовідносини не мають ускладнювати перетворення Головполітосвіти по суті його роботи на прямий апарат партії в системі державних органів.

6. Одним із істотних завдань Головполітосвіти є широка постановка, керівництво і сприяння у справі антирелігійної агітації і пропаганди серед широких мас трудящих. Для цієї мети Головполітосвіти має, між іншим, зробити доступними найширшим масам природноісторичні знання шляхом видання журналів, книг, підручників, впровадження систематичних циклів лекцій і використання для поширення цих знань усіх засобів сучасної техніки (фотокіно і т. д.)…»[1026].

Виходячи з резолюцій з'їзду уряд України протягом 1921–1922 років продовжує посилювати позиції Наркомосвіти. Раднарком своїм указом передає у відання Наркомосвіти Всевидат[1027]. На засіданні Колегії Головполітосвіти 26 квітня 1921 року затверджується тимчасовий статут Повітполітпросвіти. Згідно з нормами статуту Повітполітпросвіт був місцевим органом Губполітпросвіти і мав на меті управляти роботою безпосередньо підпорядкованих політосвіті установ, об'єднувати і координувати освітню роботу усіх радянських, професійних і військових організацій в межах повіту, яка велася як серед дорослих, так і серед робітничо-селянської молоді[1028]. У безпосереднє підпорядкування Повітполітпросвіти підпадали в порядку адміністративного управління і організаційного керівництва усі установи колишніх позашкільних підвідділів, комітети мистецтв (Тео, Ізо, Музо, Літо і Фото-кіно), повітові філії Укрроста, повітові і районні партійні школи. На чолі Повітполітпросвіти стояла управляюча колегія, що складалася з п'яти осіб: голова — зав. Повітнарпросвіти, його заступники — фактичний завідувач, Повітпарткому КПБУ, представник військкомату і представник Повітпрофбюро.

1025. Дубно Б. Нужны ли Политпросветы? // Путь к коммунизму. — 1922. — № 3. — Март. — С. 75.
1026. О Главполитпросвете и агитационно-пропагандистских задачах партии: Резолюция X съезда РКП(б) от 15 марта 1921 г. // Протоколы X съезда РКП(б). 8–16 марта 1921 г. — М.: Партийное издательство, 1933. — С. 570–571.
1027. О передаче Всеиздата в Наркомпрос: Декрет РНК УССР от 26 апреля 1921 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1921. — № 7. — 19–27 апреля. — Ст. 213.
1028. Тимчасовий Статут про Повітполітосвіти: Постанова Головполітосвіти від 26 квітня 1921 р. // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1921. — Ч. 6. — 5 липня. — С. 15–16.

Згодом Раднарком видав ряд постанов з метою зміцнення і поліпшення навчально-виховної справи і широкого розвитку мережі культурно-освітніх установ республіки. 13 червня 1921 року було видано постанову «Про забезпечення культурно-освітніх і навчально-виховних установ приміщеннями»[1029]. Постанова законодавчо закріплювала за Наркомосвіти для використання по прямому призначенню усі спеціально пристосовані для культурно-освітніх і навчально-виховних цілей будівлі і приміщення, що знаходяться в його віданні, а також передавала в його розпорядження будівлі і приміщення, пристосовані для тих же цілей, що займали інші установи. Постанова зобов'язала губвиконкоми і повітові виконкоми, через підвідомчі їм відділи комунального господарства, зробити спільно з губернськими і повітовими відділами Наросвіти в місячний термін детальне обстеження усіх раніше зайнятих культурно-освітніми і навчально-виховними установами спеціально пристосованих для цих цілей приміщень, для з'ясування, які з них можна і в який термін звільнити для потреб відділів народної освіти, з тим, щоб не пізніше 15 вересня 1921 року було звільнене і передане органам Наркомосвіти не менше 20% приміщень, зайнятих військовими або санітарними установами, і не менше 50% приміщень, зайнятих установами цивільними. Відповідальність за проведення вказаних заходів покладалася на голів виконкомів.

13 вересня 1921 року Раднарком приймає постанову «Про передачу театрів, клубів, бібліотек і читалень Центральних Радянських Установ УРСР — Наркомосвіти»[1030]. Відтепер, усі культурно-просвітницькі заклади, а саме: театри, клуби, бібліотеки громадського характеру і читальні, що існували при центральних радянських установах для обслуговування робочих і службовців цих установ, передавалися Наркомосвіти і його органам на місцях. Головполітосвіти і Південбюро ВЦРПР пропонувалося в тижневий термін встановити порядок обслуговування вказаних груп службовців і робітників. Експлуатацію усіх культурно-просвітницьких закладів Наркомосвіти зобов'язаний був організувати згідно з декретом Раднаркому «Про порядок використання публічних видовищ» від 4 серпня 1921 року.

м. Харків, 13 вересня 1921 р.

У 1922 році для оптимізації своєї роботи Наркомосвіти проводить реорганізацію. 9 січня засновує у своїй структурі Центральне управління фінансів і по-

1029. Об обеспечении культурно-просветительных и учебно-воспитательных учреждений помещениями: Декрет РНК УССР от 13 июня 1921 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1921. — № 11. — 9–21 июня. — Ст. 298; Вісті ВУЦВК. — 1921. — № 114. — 29 червня.

1030. О передаче театров, клубов, библиотек и читален Центральных Советских Учреждений УССР — Наркомпросу: Постановление РНК УССР от 13 сентября 1921 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1921. — № 17. — 2–14 сентября. — Ст. 514; О передаче театров, клубов, библиотек и читален Центральных Советских Учреждений УССР — Наркомпросу: Постановление РНК УССР от 13 сентября 1921 г. // Наркомпрос в новой экономической обстановке. Выпуск 1. — Х.: Всеукраинское государственное издательство, 1921. — Июль–октябрь. — С. 36; Вісті ВУЦВК. — 1921. — № 183. — 29 вересня. О передаче театров, клубов, библиотек и читален центральных советских учреждений УССР Наркомпросу // Путь к коммунизму. — 1922. — № 2. — Январь. — С. 90.

стачання[1031]. Управління складалося із чотирьох відділів: Кошторисно-фінансовий відділ, Відділ головної бухгалтерії «Каса», Відділ заготівель, Відділ матеріально-фінансового постачання. А 18 січня виключає зі складу Адміністративного управління Організаційно-інструкторський відділ[1032].

З метою підтримки роботи Наркомосвіти і для підсилення державних коштів, що асигнуються на забезпечення культурно-просвітницьких закладів, уряд України приймає 17 березня 1922 року постанову «Про внесок промислових і торгових підприємств на культурно-просвітницьку роботу серед пролетаріату»[1033]. Постанова зобов’язувала торгові і промислові підприємства, незалежно від форми власності, платити податок у розмірі від 5 до 10% від заробітної плати на забезпечення культурно-просвітницьких закладів. Суми від цих відрахувань мали витрачатися на оплату комунальних послуг, ремонт культурних установ, на утримування дітей в дитячих установах, на поліпшення матеріального стану працівників освіти, для виплати заробітної плати педагогічним керівникам і службовцям, а також для забезпечення їх усіма видами наукових і навчальних посібників.

19 травня на екстреному засіданні Раднаркому, на якому заслуховувалася доповідь Уповнаркомфіна про державний бюджет і про розподіл кредиту, призначеного на 1922 рік, між необ’єднаними наркоматами. Бюджет УРСР по дванадцяти необ’єднаних Наркоматах обчислюється у 48 711 855 000 карбованців золотом, з яких лише 15 350 000 — виділялося на Наркомосвіти[1034].

У червні 1922 року відбувається реорганізація худсекторів Головполітосвіти. Скасовується посада завідувача худсектором. А окремі комітети (Тео, Музо, Ізо і Фото-кіно), що залишилися, очолюються художньою радою, сформованою персонально[1035]. У червні відбулося перше засідання комісії, створеної Раднаркомом для врегулювання усіх питань, пов’язаних із матеріальним станом установ Наркомосвіти. Комісія прийняла рішення через Раднарком звернутися в Наркомосвіти РРФСР про асигнування фінансування для покриття заборгованості вчителям[1036].

З 2 по 7 липня 1922 року проходила 1-а Всеукраїнська Нарада по пропагандистській роботі. На нараді, зокрема, говорилося, що в період, передувавший новій економічній політиці, політпросвітзаклади забезпечувалися і фінансувалися державою. Із впровадженням НЕПу з’являється необхідність змінити деяким чи-

1031. Про Центральне Управління фінансів і постачання Народного Комісаріату Освіти УСРР: Положення НКО від 9 січня 1922 р. // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 15. — 22 січня. — С. 11–13.

1032. Про оргінстр Наркомосвіти: Положення колегії НКО від 18 січня 1922 р. // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 16. — 25 квітня. — С. 3–4.

1033. О взносе с промышленных и торговых предприятий на культурно-просветительную работу среди пролетариата: Постановление РНК УССР от 17 марта 1921 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 12. — 10–17 марта. — Ст. 217; Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 83. — 7 квітня.

1034.В Совнаркоме: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 116(708). — 23 мая. — С. 3.

1035. Реорганизация худсекторов Главполитпросвета: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 125(717). — 3 июня. — С. 3.

1036. Комиссия по улучшению материального положения по Наркомпросу: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 140(732). — 18 июня. — С. 3.

ном питання фінансування і постачання політпросвітзакладів. Джерела існування установ агітації і пропаганди розділилися на:

а) державні;

б) засоби робітничо-селянської громадськості;

в) місцеві засоби;

г) експлуатаційні засоби.

Відповідно до нової фінансової політики Головполітосвіти має прагнути скоротити кількість установ і заходів, що фінансуються на державні кошти, і встановити точний їх перелік. На місцеві кошти відповідно до постанови ВУЦВК від 18 січня 1922 року мають утримуватися центральні і районні клуби, бібліотеки, музеї і виставки, хати-читальні. Але окремі види діяльності зазначених організацій перекладалися на госпрозрахунок. Пропонувалося ввести платність деяких видів політосвітроботи для того, щоб обернути їх на прибуткові статті. Досвід показав, зазначалося на нараді, що деякі види політосвітроботи можуть бути платними, як-то: видовища, постановки, концерти, лекції тощо. Плата має бути диференційованою за класовим принципом. Найбільш низька — для членів профспілок і більш висока — для не членів профспілок і для нетрудового населення. Господарське ведення прибуткових підприємств зводилося до скорочення штатів або установ і спрощення апаратів. Економія коштів — ось ті умови, які зможуть, на думку промовців на нараді, вивести політосвіту із скрутного фінансового становища[1037].

У середині липня 1922 року Нарком просвіти Г. Ф. Гринько вирушає в закордонне відрядження. Упродовж двох місяців він відвідав Німеччину, Австрію і Чехословаччину. Ним було закуплено безліч книг, навчальних посібників, устаткування і приладів для організацій народної освіти[1038].

Наступного дня після повернення Гринько з-за кордону, 19 вересня була скликана Колегія Наркомосвіти, у зв'язку зі зменшенням Держпланом бюджету Наркомосвіти в цілому і зменшення фінансування усіх шкільних закладів на 12 мільйонів карбованців (100 млн замість 112). У зв'язку із цим було прийнято катастрофічний кошторис, який міг викликати повне руйнування освітнього процесу[1039].

20 вересня згідно з нормами постанови Малої Президії ВУЦВКа (протокол № 40/81 § 5) нарком просвіти УРСР Г. Ф. Гринько звільнявся із займаної посади, а замість нього призначався В. П. Затонський[1040].

Через скрутне фінансове становище Колегія Наркомосвіти, під головуванням В. П. Затонського, 23 вересня 1922 року приймає рішення про скорочення штатів Наркомосвіти. Було вирішено спеціальною комісією представити до 1 жовтня

1037. Снабжение и финансирование пропагандистской Политпросветработы // Путь к коммунизму. — 1922. — № 8/9. — Июль–август. — С. 226–227.

1038. Поездка в Германию Наркома просвещения Б. Ф. Гринько: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 145(737). — 28 июля. — С. 5; Перебування т. Гринька за кордоном // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 27–35. — 22 вересня. — С. 74–75.

1039. В колегії Наркомосвіти // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 36–39. — 22 вересня. — С. 12–13.

1040. Новый нарком просвещения: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 218(810). — 23 сентября. — С. 3; Із наказів по Наркомосвіти // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 36–39. — 22 жовтня. — С. 93.

проект об'єднання відділів Наркомосвіти, а також проект подальшого скорочення штатів[1041]. 1 жовтня Колегія Наркомосвіти затвердила штат[1042]. Згідно зі штатом фінансово-кошторисний і постачальницький відділи об'єднувалися в одне фінансово-економічне управління. Також було прийнято рішення об'єднати в одному центрі редакційно-видавничі відділи усіх главків Наркомосвіти[1043].

На поліпшення фінансової ситуації Наркомосвіти була спрямована постанова ВУЦВК «Про приміщення для культурно-просвітницьких і навчально-виховних закладів» від 13 вересня 1922 року[1044]. У редакції вищезазначеного декрету Раднаркому УРСР «Про забезпечення культурно-просвітницьких і навчально-виховних установ приміщеннями» від 13 червня 1921 року пункт 1 було прописано таким чином:

«Закріпити за Наркомосвіти для використання по прямому призначенню усі спеціально пристосовані для культурно-просвітницьких і навчально-виховних цілей будівлі й приміщення, що знаходяться нині в його віданні, а також передати йому у розпорядження будівлі і приміщення, пристосовані для тих же цілей і зайняті нині іншими установами, оскільки вони можуть бути ними звільнені».

У постанові ВУЦВК від 13 вересня 1922 року пункт 1 було відкориговано таким чином, що усі приміщення передавалися не у розпорядження Наркомосвіти, а передавалися Наркомосвіти в постійне володіння:

«Закріпити за Наркомосвітою і її органами ***на засадах постійного володіння*** [***курсив наш — В. М.***] в межах фактичної потреби усі житлові будівлі, повністю або більшою частиною зайняті культурно-просвітницькими і навчально-виховними закладами, що знаходяться у віданні Наркомосвіти і його органів, ***а також закріпити і передати у виняткове володіння Наркомосвіти і його органів*** [***курсив наш — В. М.***] у порядку, передбаченому в ст. 3-ій даної постанови, для користування по прямому призначенню, усі будівлі і приміщення, що займалися раніше навчальними закладами і пристосовані для культурно-просвітницьких і навчально-виховних цілей».

Таким чином, усі приміщення, якими Наркомосвіти користувався, було передано йому у володіння законодавчо.

Ще одним дуже важливим нововведенням став пункт 2 постанови, завдяки якому Наркомосвіти і його органи звільнялися від сплати різних податків за будівлі і приміщення, що їм належить або можуть належати. Також постановою

1041. Про скорочення штатів Наркомосвіти // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 36–39. — 22 жовтня. — С. 13–14.

1042. Про скорочення штатів Наркомосвіти // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 36–39. — 22 жовтня. — С. 16.

1043. Реорганизация Наркомпроса // Коммунист. — 1922. — № 227(819). — 4 октября. — С. 3.

1044. О помещениях для культурно-просветительных и учебно-воспитательных учреждений: Постановление ВУЦИК от 13 сентября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 39. — 7 октября. — Ст. 601; Про приміщення для культурно-освітніх та шкільно-виховуючих установ: Постанова ВУЦВК от 13 вересня 1922 р. // Збірник Узаконень та Розпоряджень Робітниче-селянського Уряду України. — Х., 1922. — Ч. 42. — 13 жовтня. — Арт. 601; Про приміщення для культурно-освітніх та шкільно-виховуючих установ: Постанова ВУЦВК від 13 вересня 1922 р. // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 27–35. — 22 вересня. — Арт. 601; Постановление ВУЦИК О помещениях для культурно-просветительных и учебно-воспитательных учреждений // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 228. — 11 жовтня. — С. 2.

ставилося в обов'язок Наркомосвіти і його органам надавати заявки на необхідні приміщення в Комісії з постачання приміщеннями державних, професійних і партійних установ, утворених згідно з постановою ВУЦВК від 19 квітня 1922 р., а зазначеним Комісіям поставити в обов'язок надати приміщення для Наркомосвіти і його органів і установ, що знаходяться у їх віданні, з тим, щоб передача вказаних приміщень була закінчена не пізніше 1 грудня 1922 року.

У відповідь на цю постанову Народний Комісаріат Внутрішніх Справ 21 листопада видає циркуляр № 53016032 відносно передачі Наркомосвіти і його органам на місцях домоволодіння, яке раніше було зайняте культурно-просвітницькими і навчально-виховними закладами. А 28 грудня видає спеціальний наказ № 289, в якому вимагав терміново повідомити про виконання свого циркуляра від 21 листопада[1045].

Усвідомлюючи усю серйозність економічної ситуації і згубний вплив її на ситуацію в області народної освіти, X З'їзд Рад, що проходив з 23–27 грудня 1922 року, прийняв резолюції по доповіді Наркомосвіти. У пункті 16 цієї резолюції, зокрема, відзначалося:

«Визнаючи усе значення мистецтва в культурному житті країни, X Всеросійський З'їзд Рад встановлює, проте, що з причини скрутного нинішнього фінансового становища Республіки Наркомосвіти і його місцеві органи при розподілі засобів мають більшою мірою, ніж досі зважати на чільне значення школи»[1046].

Восени 1922 року Наркомосвіти УРСР зробив спробу ввести просвіту в тверді рамки закону — розробив проект Закону «Про народну просвіту УРСР». Але ні Раднарком, ні президія ВУЦВКа, хоча і мали законне право затвердити цей кодекс, не зробили цього, оскільки вважали, що це виходить за межі їх компетенції[1047]. Проте проект Закону «Про народну освіту УРСР» було представлено на III сесії ВУЦВК VI скликання 16 жовтня 1922 року. У проекті Кодексу в «Книзі першій» в розділі «Організація управління і постачання по Народній Освіті» було прописано структуру Наркомосвіти:

1. Народний Комісар і Колегія.
2. Структура Головних Комітетів.
3. Секретаріат Наркомосвіти.
4. Центральне Управління Постачання.
5. Кошторисно-фінансове Управління.
6. Головсоцвих.
7. Головпрофосв.
8. Головполітосвіта.
9. Держвидав.
10. Раднацмен[1048].

1045. Приказ НКВД УССР № 289 от 28 декабря 1922 г. // Бюллетень Народного Комиссариата Внутренних Дел. — Х., 1922. — № 20. — 29 декабря. — С. 9.

1046. Из резолюций X Съезда Советов // Вестник работников искусств. — 1923. — № 5/6(16/17). — Январь–февраль. — С. 90.

1047. Кодекс законов о народном просвещении УССР: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 237(829). — 14 октября. — С. 2.

1048. Кодекс законов о народном просвещении УССР: проект. — Х.: Наркомпрос УССР, 1922. — С. 1.

Розділ Кодексу «Організація управління і постачання по Народній Освіті» широко обговорювався на сесії. Багато критичних зауважень було стосовно бюрократичного апарату і «роздутого» штату Наркомосвіти. Деякі делегати пропонували скасувати декілька відділів і управлінь і скоротити штат співробітників до 50%[1049].

Заслухавши доповідь, на сесії ухвалили «прийняти кодекс з усіма поправками комісії в цілому, запропонувати Наркомосвіти і Наркомюсту відредагувати остаточно і надати на затвердження Президії ВУЦВК терміново»[1050].

У відредагованому варіанті кодексу «Центральне Управління Постачання» було скасоване, а «Кошторисно-фінансове Управління» значилося як «Фінансово-економічне Управління»[1051].

Кодекс законів про народну освіту УРСР було прийнято 22 листопада, і 25 листопада 1922 року він набув чинності:

«Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет ухвалює: З метою утвердження основ освітньої політики і об’єднання, виданих раніше законів по народній освіті, запровадити дію Кодексу законів про народну освіту на усій території УРСР з 25 листопада 1922 року. З моменту набуття Кодексом законів про народну освіту чинності скасовується дія усіх раніше виданих законів по народній освіті, що суперечать нормам, викладеним у Кодексі»[1052].

Кодекс законів про народну освіту УРСР складався з чотирьох книг: Книга перша — Організація і постачання по народній освіті. Книга друга — Соціальне виховання дітей. Книга третя — Професійна і спеціально-наукова освіта. Книга четверта — Політична освіта і виховання дорослих. Згідно з кодексом Наркомосвіти очолював народний комісар, який був відповідальним за роботу Комісаріату за усіма напрямами народної освіти. Під головування народного комісара підпадала Колегія. Члени Колегії затверджувалися Раднаркомом і очолювали окремі відділи Наркомосвіти (Головполітосвіта, Головпрофосв, Главсоцвос, Держвидав). До складу Колегії також входили представник Південбюро ВЦРПР і один представник Південбюро ЦК Всеробмис.

До складу кожного з трьох головних комітетів (Головполітосвіта, Головпрофосв, Головсоцвих входили: голова Головного комітету, який був членом колегії Наркомосвіти; Колегія; відділи — Загальний, Організаційно-інструкторський та ін.

1049. Заседание третье (вечернее 13-го октября 1922 года) // Бюллетень 3-й сессии ВУЦИК VI созыва. — 1922. — № 3/4. — 13–14 октября. — С. 13–20; Заседание шестое (вечернее 16-го октября 1922 года) // Бюллетень 3-й сессии ВУЦИК VI созыва. — 1922. — № 6. — 16 октября. — С. 11–13.

1050. По докладу Наркомпроса о Кодексе Законов по Просвещению: Постановление III Сессии ВУЦИК от 16 октября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 45. — 30 ноября. — Отдел первый. — Ст. 666.

1051. Кодекс законов о народном просвещении УССР, утвержденный ВУЦИК 2 ноября 1922 г. на основании Постановления III сессии VI созыва ВУЦИК от 16 октября 1922 г. — Х.: Издание Народного комиссариата просвещения УССР, 1922 . — С. 1; Кодекс законов о народном просвещении УССР. Дополнение к ст. 729 // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 49. — Отдел первый. — 19 декабря. — С. 850–922.

1052. О введении в действие Кодекса законов о народном просвещении: постановление ВУЦИК от 22 ноября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 49. — Отдел первый. — 19 декабря. — Ст. 729; Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 283. — 15 грудня.

Секретаріат Наркомосвіти контролював виконання постанов Колегії Наркомосвіти, відав збором, укомплектовуванням і розробкою матеріалів інформаційного характеру.

Фінансово-економічне управління відало усіма фінансами і матеріальними справами Наркомосвіти.

Головний комітет соціального виховання дітей (Головсоцвих) був центральним державним органом і відав усіма справами дошкільного і шкільного виховання, і освіти дітей до 15 років, і соціально-правовим захистом неповнолітніх.

Головний комітет професійної і спеціально-наукової освіти (Головпрофосв) був центральним органом, що відав професійною, із спеціально-науковою, освітою, йому підпорядковувалися наукові і навчальні заклади.

Головний політико-освітній комітет (Головполітосвіта) був центральним органом, що об'єднував і керував усією державною агітаційно-пропагандистською і політико-освітньою роботою серед дорослого населення. Очолював Колегію Головполітосвіти голова Головного комітету. Окрім нього, до Колегії входило чотири представники від Наркомосвіти, один від Агітпропу ЦК КП(б)У, один від Політуправління Українського військового округу, один від Південбюро ВЦРПР і один від Пролiткульту. До складу Головполітосвіти входили Відділ агітації і пропаганди (Агітпроп), що відав налагодженням систематичної пропаганди і агітаційною роботою; Відділ шкільно-курсовий, що відав партшколами, політичною освітою в усіх навчальних закладах і організаціях; Відділ мистецтв, що керував роботою працівників у художньо-освітній, літературній, театральній, музичній сферах; Кіно-фото управління (ВУФКУ), що відало усіма фотографічними і кінематографічним підприємствами, здійснювало свою діяльність на засадах самоокупності, користувалося автономією у справі організації апарату Управління і працювало під загальним керівництвом і спостереженням Головполітосвіти; Управління у справах друку відало цензурою друкованих творів.

Державне видавництво (Держвидав) займалося видавництвом і поширенням усієї друкованої продукції, згідно із затвердженим Наркомосвіти планом, і діяло на засадах самоокупності.

Рада у справах утворення національних меншин (Раднацмен) при Колегії Наркомосвіти відала культурно-освітньою роботою серед національних меншин[1053].

9 лютого 1923 року Раднарком РРФСР заснував Комітет з контролю за репертуаром (Головрепертком). У декреті відзначалося, що при Головному управлінні у справах літератури і видавництва (Головліт) має бути комітет з контролю за репертуаром. На комітет з контролю за репертуаром покладалося:

а) дозвіл до постановки драматичних, музичних і кінематографічних творів на засадах, зазначених у ст. 3-ій положення про головліт;

б) складання і публікація періодичних списків дозволених і заборонених до оприлюднення творів.

Окрім цього Головрепертком отримував широкі повноваження і мав право:

1053. Кодекс законов о народном просвещении УССР // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 49. — Отдел первый. — 19 декабря. — С. 853–857.

а) контролювати репертуар усіх видовищних підприємств і видавати інструкції в порядку здійснення зазначеного контролю;

б) вживати належних заходів і закривати, через відповідні адміністративні і судові органи, видовищні підприємства у випадках порушення ними постанов комітету з контролю за репертуаром. А також здійснювати нагляд за діяльністю видовищних підприємств усіх типів з метою недопущення постановки недозволених відповідно до цієї постанови творів[1054].

У 1921–1926 роках адміністративний апарат Наркомосвіти і наросвіти піддавався не лише кількісному скороченню штату, але також і деякій реконструкції. Було ліквідовано громіздкі підвідділи і секції. Замість них як в центрі, так і на місцях запровадили інспектуру. На місцях і округах було об'єднано канцелярський, кошторисно-фінансовий і постачальницький апарат із відповідними відділами виконкомів.

До кінця 1923 року число співробітників по Наркомосвіти складало 255 осіб, по губнаросвітах — 546 і по окрнаросвітах — 469 осіб[1055]. Склад Народного Комісаріату Освіти:

1. Народний комісар і його заступник;
2. Колегія Наркомосвіти;
3. Секретаріат;
4. Фінансово-економічне управління;
5. Головсоцвих;
6. Головпрофосвіт із науковим комітетом;
7. Головполітосвіта;
8. Державне видавництво;
9. Центральний методком;
10. Рада національних меншин.

Головсоцвих підрозділявся на два сектори: адміністративно-організаційний (інспекторський) і науково-педагогічний за двома головними галузями роботи — по нормальному і дефективному дитинству. Головпрофосвіт, що об'єднував навчальну і наукову діяльність, підрозділявся на сектори: адміністративно-організаційний, навчальний (інспекторський) і науковий комітет. Головполітосвіта складався з відділів: мистецтв, адміністративно-організаційного, методологічного і грамчека. Крім того, під ідеологічним керівництвом Головполітосвіти на госпрозрахунку працювали Кіно-фото управління і Управління селянськими будинками. Аналогічну, але більш просту структуру мали губнаросвіти.

Особливістю апарату Наркомосвіти УРСР було те, що в ньому інспектура не була відособлена від главків, а була провідником адміністративно-інспекторської, методологічної й інструкторської роботи самого главку. Другою осо-

1054. О Комитете по контролю за репертуаром при Главном Управлении по делам литературы и издательства: Декрет РНК РСФСР от 9 февраля 1923 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства. — 1923. — Отдел первый. — № 14. — 10 апреля. — Ст. 177; Комитет по контролю за репертуаром // Вестник работников искусств. — 1923. — № 7/8(18/19). — Март–апрель. — С. 143.

1055. Із звіту Наркомосу УСРР про освітню роботу за 1920–1923 рр. 31 січня 1924 р. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 326–327.

бливістю, переважно по Головпрофосвіті, була вертикальна структура апарату, що відповідала різним галузям та не вимагала всеосяжного універсалізму в тому або іншому відділі[1056].

У серпні 1924 року починається чергове переформатування структури Наркомосвіти і скорочення штату управлінського апарату. Згідно з постановою Раднаркому УРСР від 20 серпня[1057] штат Наркомосвіти було скорочено до 257 осіб, а відділи і управління із десяти одиниць скоротилися до восьми:

1. Секретаріат;
2. Головсоцвих;
3. Головпрофосвіт;
4. Головполітосвіта;
5. Рада національних меншин;
6. Фінансово-економічне управління;
7. Центральне управління у справах друку;
8. Відділ мистецтв Головполітосвіти.

Чергова реорганізація Наркомосвіти сталася 1 квітня 1925 року спільною постановою ВУЦВК і Раднаркому УРСР. Наведемо перші три пункти цієї постанови:

«1. Існуючі нині Головні Комітети соціального Виховання, Професійної і Спеціальної Освіти і Головний Політичний Освітній Комітет як органи колегіального управління справами Народної Освіти скасувати.

2. Керівництво вказаними в пункті 1-у цієї постанови галузями народної освіти організувати у формі управлінь з одноосібним керівництвом і відповідальністю завідуючих управлінь перед Народним Комісаром Освіти.

3. Усі функції правового характеру, що покладено відповідно до Кодексу Законів про Народну Освіту УРСР на Головні Комітети, зосередити у безпосередньому віданні Народного Комісара Освіти і Колегії Народного Комісаріату Освіти»[1058].

Проте у кінці червня 1925 року Раднарком УРСР вчергове перекроює штат і структуру Наркомосвіти, цього разу у бік збільшення. Тепер штат збільшується з 257 до 322 осіб. Також додаються три нові управління:

1. Колегія;
2. Секретаріат;
3. Адміністративне управління;
4. Фінансово-економічне управління;
5. Управління соціального виховання;
6. Управління професійної освіти;
7. Управління політичної освіти (Методичний комітет, Організаційно-інструкторський відділ, Клубно-бібліотечний відділ, Відділ по ліквідації непись-

1056. Там само. — С. 327.
1057. Штаты Народного Комиссариата Просвещения: Постановление РНК УССР от 20 августа 1924 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1924. — Отдел первый. — № 28. — 12 ноября. — Ст. 218.
1058. Про реорганізацію Народного Комісаріату Освіти: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР про оперплан роботи Народного Комісаріату Освіти УСРР на 1927/28 р. від 1 квітня 1925 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1925. — № 5(10). — Травень–червень. — Арт 142.

менності, Відділ мистецтв, у штаті якого був секретар Вищої репертуарної ради, Кінокомітет і Музична комісія);

8. Управління науковими установами;

9. Державний науково-методичний комітет;

10. Рада національних меншин;

11. Управління у справах літератури і видавництва[1059].

Проте у лютому 1926 року Раднарком УРСР своєю постановою вводить до штату Ради національних меншин додаткову посаду[1060]. Та в березні 1927 року В. П. Затонського було звільнено із займаної посади, а замість нього призначено М. О. Скрипніка.

Слід зазначити, що протягом 1923–1927 років налагоджувалася робота і формувалася структура Наркомосвіти. Приміром, бюджет Наркомосвіти 1926/27 господарського року більш ніж в два рази перевищував бюджет 1923/24 року. Динаміка зростання бюджету виглядала таким чином: 1923/24 господарський рік — 129 300 000 карбованців; 1924/25 — 192 300 000; 1925/26 — 261 838 000; 1926/27 — 308 000 000[1061].

І, нарешті, за два місяці до перетворення ВУФКУ в «Українфільм», 13 серпня 1930 року, ВУЦВК і Раднарком УРСР видають постанову «Про реорганізацію Народного Комісаріату Освіти УРСР»[1062]. У постанові була представлена нова схема структури Наркомосвіти у складі дев'яти секторів:

1) сектор методичний;

2) сектор планування;

3) сектор науково-дослідної роботи;

4) сектор кадрів;

5) сектор соціального виховання;

6) сектор масової комуністичної освіти;

7) сектор мистецтва;

8) сектор літературного контролю;

9) сектор обслуговування.

1059. О структуре и штатах Народного Комиссариата Просвещения УССР: Постановление РНК УССР от 27–29 июня 1925 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1925. — Отдел первый. — № 42. — 24 июля. — Ст. 285.

1060. О дополнении структуры и штатов Народного Комиссариата Просвещения: Постановление РНК УССР от 19 февраля 1926 г. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — Х., 1926. — Відділ перший. — № 14. — 15 квітня. — Ст. 106.

1061. Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 485.

1062. О реорганизации Народного Комиссариата Просвещения УССР: Постановление ВУЦИК и РНК УССР от 13 августа 1930 г. // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — Х., 1930. — Відділ перший. — Ч. 19. — 27 вересня. — Ст. 183; Про реорганізацію Народного Комісаріату Освіти УСРР: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 13 серпня 1930 р. // Бюлетень Народного Комісаріату Освіти. — Х., 1930. — № 49. — 20 листопада. — Ст. 75.

У РРФСР декрет ВЦВК і Раднарком РРФСР «Положення про Народний комісаріат освіти РРФСР» було прийнято 5 жовтня1925 року[1063]. Нове положення чітко закріплювало повноваження комісаріату по керівництву науковою, вченою, навчальною, політико-просвітницькою і художньою діяльністю як загального, так і професійного характеру. Перетворенню піддалася і структура наркомату. До складу перетвореного наркомату увійшли:

1. Державна Вчена Рада (ДВР).
2. Адміністративно-організаційне Управління.
3. Головне Управління соціального виховання і політехнічної освіти дітей (Головсоцвих).
4. Головне Управління професійної освіти (Головпрофосвіт).
5. Головний Політико-освітній Комітет Республіки (Головполітосвіта) на правах Головного Управління.
6. Головне Управління науковими, музейними і науково-художніми установами (Головнаука).
7. Головне Управління у справах літератури і видавництва (Головліт).
8. Рада з Освіти національностей неросійської мови (Раднацмен).

Крім того, в його безпосередньому віданні знаходилися: Державне видавництво РРФСР (Держвидав), Центральне Державне фото-кіно підприємство (Госкіно) і Об’єднання підприємств музичної промисловості (Музпром).

Важливим моментом в діяльності Наркомосвіти РРФСР стало чітке відмежування його правотворчих повноважень. По-перше, Наркомосвіти видавав в межах своєї компетенції розпорядження, постанови, інструкції, накази і циркуляри, а, по-друге, розробляв по завданнях найвищих органів влади або за власною ініціативою проекти декретів і постанов в області народної освіти. Майже в усіх відділах Наркомосвіти були структури, які так чи інакше відповідали за цензуру. Спеціально цензурні функції мали Головполітосвіта і Головліт.

Деяким чином на роботу органів цензури в РРФСР і УРСР вплинули дві постанови компартії, спрямовані на викорінювання непритаманних революції «формалістичних течій» в художній літературі і мистецтві. 10 квітня 1925 року Пленум ЦККП(б)У по доповіді агітпропу ЦК приймає постанову «Про відношення до українських художніх угруповань»[1064], де розглядалася діяльність літературних об’єднань Плуг і Гарт, а 18 червня 1925 року ЦК РКП(б) приймає постанову «Про політику партії в області художньої літератури».

У Наркомосвітіі УРСР Головний комітет з контролю за репертуаром (Головрепертком) було організовано в 1922 році після організації ВУФКУ. Впродовж першої половини 1920-х років в Україні не було системного контролю за кінематографом, і лише 24 березня 1925 нарком освіти О.Шумський запропонував персональний склад Вищого наукового репертуарного комітету при Головполітосвіти,

1063. Положение о Народном комиссариате просвещения РСФСР: Декрет ВЦИК и РНК РСФСР от 5 октября 1925 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства РСФСР. — М., 1925. — № 71. — 6 ноября. — Ст. 561; Положение о Народном комиссариате просвещения РСФСР: Декрет ВЦИК и РНК РСФСР от 5 октября 1925 г. // Еженедельник Народного Комиссариата Просвещения. — М., 1925. — № 47(97). — 20 ноября.
1064. Украинские литературные группировки: [Ред. ст.] // Вестник работников искусств. — 1925. — № 5/6(27/28). — С. 25.

представлений ЦК КП(б)У, Укрголовлітом і ГПУ УРСР. Провідну роль грали Головліт, Головрепертком, кінокомісії ЦК ВКП(б). Структурно радянська кіноцензура оформилася у березні 1928 під час роботи Всесоюзної наради в Москві, учасники якої запропонували зосередити виробництво картин при ВРНГ, а «ідеологічне керівництво» — при Головліті та Головреперткомі. Створений радянський апарат управління і контролю за культурним розвитком України був підконтрольний Відділу агітації і пропаганди при ЦК КП(б)У (Агітпроп), створеному на прикладі Агітпропу ЦК РКП(б) з метою «керівництва усіма галузями агітаційно-пропагандистської роботи», яку проводила правляча компартія[1065].

3.2 Формування нормативно-правової бази ВУФКУ

Після революції для радянської влади кіно набуває подвійного значення: агітаційно-пропагандистське і культурно-просвітницьке. У роки Громадянської війни попит на кінохроніку і революційні картини постійно підвищувався, особливо в армії. У багатьох містах стихійно і при різних установах були організовані фото-, кіносекції, відділи, підвідділи тощо.

Початок формування системи державного управління українським кінематографом відноситься до 1918 року. З 1918 до початку 1922 року кіногалузь в Україні зазнала три організаційні стадії свого розвитку.

Перша стадія — передача кінотеатрів і складів в окремих містах у відання губернських відділів народної освіти Наркомосвіти УРСР (губнаросвіт) і губернських відділів політико-просвітницького комітету Наркомосвіти УРСР (губполітпросвіт), а також повітових відділів народної освіти Наркомосвіти УРСР (повітнаросвіт) і повітових відділів політико-просвітницького комітету Наркомосвіти УРСР (повітполітпросвіт), у складі яких згодом утворилися кіносекції. Цей період характеризується відсутністю державних завдань в області кінематографії, підходом до кіносправи як до прибуткової статті і різнобоєм в роботі кіно.

У той же час частина кінотеатрів розподілилася між різними організаціями і установами, що не мали нічого спільного із культурно-освітніми завданнями. Першу спробу «узяти під свій нагляд усі театри, а особливо театри мініатюр і кінематографи, стежити за їхньою діяльністю, спрямовувати її у бік культурних сил народу і закривати їх, якщо вони руйнують творчу роботу Радянської влади в області народної освіти» була здійснено 17 березня 1918 року Колегією Народної Освіти[1066].

1065. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 747. — Арк. 5.
1066. Наказ колегії секретарства народної освіти Української Радянської Республіки про встановлення контролю над діяльністю театрів і кінематографів // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 63.

Фактично основні процеси, що спостерігалися в кінематографії у цей період, проходили в Україні без участі виконавчої влади. До 1919 року у керівників Української республіки ще не сформувалося певних завдань стосовно цієї галузі, що підтверджується відсутністю жодного законодавчого акта, який би регламентував її функціонування. 8 січня 1919 року було зроблено першу спробу вже на урядовому рівні систематизувати роботу кінотеатрів. Тимчасовий робітничо-селянський уряд УРСР видає постанову, що регламентувала:

«1. Усі театри і кінематографи передати у відання Відділу Освіти.

2. Покласти на Відділ Освіти обов'язок розробити інструкцію для місцевих рад про порядок завідування театрами і кінематографами»[1067].

Цей законодавчий акт встановлював права держави в особі Наркомосвіти УРСР щодо регулювання функціонування кінематографії шляхом видання розпоряджень, передачу у державну власність як окремих кінопідприємств, так і усієї кіногалузі в цілому. Остання норма дозволяла також сформувати матеріальну базу державного сектора кінематографії. Також створювала важелі впливу на кіноорганізації різних форм власності.

В умовах Громадянської війни кінематограф вважали прибутковою статтею. Кіномайно було захоплене різними установами, які не визнавали ніяких приписів Центру, вважали захоплене кіномайно своїми трофеями, а всілякі вимоги про передачу його Центру — посяганням на власне майно. Цей період відзначається зосередженням усіх галузей кіно у єдиному центрі.

Друга стадія знаменується створенням 9 січня 1919 року при Відділі мистецтв Наркомосвіти УРСР Кінематографічного комітету[1068]. Було створено апарат управління державним сектором кінематографії у складі Наркомосвіти і мережі безпосередньо підлеглих йому місцевих органів — окружних фотокінокомітетів і кіносекцій у складі губернських виконавчих комітетів. 18 січня на посаду голови Кінокомітету Наркомосвіти призначається режисер О. Аркатов[1069].

Надалі Кінокомітету передаються кінотеатри України[1070]. Кінокомітет починає роботу по об'єднанню усієї кіносправи в Україні в руках єдиного керівного

1067. О передачи всех театров и кинематографов в віданні Отдела Просвещения: Постановление Временного Рабоче-крестьянского правительства УССР от 18 января 1919 г. // Известия Временного Рабоче-крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — 1919. — № 23. — 18 января; О передачи всех театров и кинематографов в віданні Отдела Просвещения: Постановление Временного Рабоче-крестьянского правительства УССР от 18 января 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1919. — № 3 — 23 января. — Ст. 34.

1068. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 1. — Спр. 675. — Арк. 18, 20–22. Подробнее о создании Кинокомитета Див.: Росляк Р. Всеукраїнський кінокомітет: матеріали й документи з історії створення // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2011. — Вип. 9. — С. 152–184; Його ж. Формування органів управління кінематографа в Україні (1919) // Студії мистецтвознавчі. — Чис. 3(35): Театр. Музика. Кіно. — К.: ІМFE, 2011. — С. 42–48.

1069. Приказ № 1 Наркомпроса УССР о назначении А. Аркатова председателем кинематографического комитета от 18 января 1919 г. // Известия Временного Рабоче-крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — 1919. — № 23. — 18 января.

1070. Известия ВЦИК. — 1919. — № 68. — 29 марта. — С. 1; Известия Временного Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — 1919. — № 34. — 1 февраля. — С. 3; № 64. — 9 марта. — С. 7; Комуніст. — 1919. — № 5. — 4 березня. — С. 3; № 12. — 12 квітня. — С. 5; Народное просвещение. — 1919. — № 33. — С. 19; Жизнь искусства. — 1919. — № 82. — 18 февраля. — С. 4.

органу. Звідусіль йому протидіяли. У цій боротьбі у середовищі кінопрацівники остаточно переконуються у необхідності перейти до повного об'єднання усіх сил, засобів і можливостей в усіх галузях кіносправи. 25 лютого 1919 року Рада Народних Комісарів УРСР (Раднарком УРСР) видає Декрет «Про електротеатри»[1071]. Відповідно до Декрету три харківські кінотеатри з усім устаткуванням та інвентарем, а також фільми і діапозитиви наукового і культурно-виховного характеру оголошувалися власністю УРСР і передавалися у відання кінокомітету.

В організаційному порядку кінокомітет підпорядковувався Підвідділу мистецтв, останній — Позашкільному підвідділу Наросвіти, а Наросвіта — Наркомосвіти[1072]. Така громіздка схема гальмувала роботу. Після прийнятих заходів щодо обліку фото- і кіномайна кінокомітет піддався ревізії, результатом якої стало доручення Наркомосвіти тому ж складу комітету розширити його і реорганізувати у Всеукраїнський. Щоб розвантажити діяльність Всеукраїнського кінокомітету щодо адміністративного нагляду над кінофотопромисловістю, забезпечити управління реквізованими підприємствами і театрами і встановити живий зв'язок між центром і позашкільними підвідділами місцевих відділів Наросвіти, Народний Комісаріат освіти створює філіальні відділення, а Всеукраїнський комітет у середині березня 1919 року переводять із Харкова до Києва.

18 березня 1919 року Всеукраїнський кінокомітет розпочав організацію губернських відділів у Харкові, Катеринославі, Одесі, Ялті, Ростові-на-Дону[1073]. Губернські філії включали відділи: загальний, обліково-контрольний, цензури і рецензії, кіно- і фотохроніки, науковий і експлуатаційний. Очолювала філію комісія у складі голови і двох членів, що призначалися Всеукраїнським кінокомітетом. Колегії філій надавалося право нагляду і контролю над діяльністю місцевих підвідділів (кіносекцій)[1074]. Надалі ці кінокомітети дещо змінили: замість них на місцях були засновані Уповноважені Всеукраїнського фото-, Кінокомітету, при яких було утворено відповідні управління, що здійснювали ту ж роботу. І, нарешті, 12 травня 1919 року кінокомітет було виведено із підпорядкування Підвідділу мистецтв, і він стає самостійною установою, що підпорядковувалася безпосередньо Колегії Наркомосвіти УРСР[1075].

Найголовнішим дефектом системи управління Комітетом була надмірна централізація керівництва вищою організацією — Наркомосвіти. Проте такий же недолік був і у завідувача фотокіновідділу стосовно підлеглих йому керівни-

1071. Об электротеатрах: Декрет РНК УССР от 25 февраля 1919 г. // Известия Временного Рабоче-крестьянского Правительства Украины и Харьковского Совета рабочих депутатов. — 1919. — № 53. — 25 февраля. — С. 5; Об электротеатрах: Декрет РНК УССР от 25 февраля 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1919. — № 15. — 1–30 июня. — С. 219.

1072. На пути кино: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 5.

1073. Вісті ВУЦВК. — 1919. — № 6(70). — 18 березня.

1074. О филиальных отделениях Всеукраинского Кинокомитета (положение): Постановление РНК УССР и Всеукраинского Кинокомитета от 18 марта 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1919. — № 29. — 1–30 июня. — Ст. 323; Положение о филиальных отделениях Всеукраинского кинокомитета // Известия Всеукраинского Центрального исполнительного комитета советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Харьковского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. — 1919. — 18 марта.

1075. Там само. — Ф. 166. — Оп. 2. — Спр. 1. — Арк. 70.

ків функціональних напрямів, що призвело у результаті до формування неефективної стратегії Комітету стосовно здійснення своєї основної діяльності, навіть у рамках агітаційної «програми мінімум».

Радянські й партійні органи відзначали низький професійний рівень керівництва цієї установи. Комітету практично нічого було протиставити лінії, здійснюваній Наркомосвіти. Не було також можливості залучити професіоналів до управлінської діяльності, бо більшість дореволюційних діячів кінематографу, його організаторів, емігрували. Серед причин, що зумовили низьку ефективність Кінокомітету в плані здійснення пропагандистської діяльності, були як внутрішньоорганізаційні, так і зовнішні.

Триваюча Громадянська війна, що супроводжувалася надзвичайними заходами радянського уряду, потребувала створення інформаційної підтримки заходів правлячого режиму. Кінематографія була визнана одним із найважливіших засобів агітації. Ідея розвивати кіно в цілях посилення впливу пролетаріату на інші класи суспільства пролунала вже у березні 1919 року на VIII з'їзді РКП(б). Організація широкомасштабної кінопропаганди вимагала створення відповідного апарату, забезпечення матеріальної і фінансової основи цієї діяльності. Важливим супутнім завданням було встановлення контролю над приватними кіноорганізаціями в цілях запобігання контрагітації і контрпропаганди, забезпечення їхнього сприяння завданням держави. Серед найбільш суттєвих чинників, що унеможливлювали розвиток системи прокату Кінокомітету, можна вважати сильну інфляцію з повною відміною грошового обігу перед НЕПом, Громадянську війну, що супроводжувалася господарською розрухою, складністю транспортних сполучень тощо.

Третя стадія — реорганізація Всеукраїнського кінокомітету у Всеукраїнське фото-кіно управління (ВУФКУ) в лютому 1922 року[1076]. Із закінченням Громадянської війни завершувалося проведення агітаційних кампаній — рейсів потягів, інших акцій, що складали основу функціонування Кінокомітету на початковому етапі його існування. Кінокомітет постав перед необхідністю перегляду своєї діяльності. У кінці 1920 — середині 1921 років спостерігається посилення його інтересу до господарської сторони функціонування державного сектора кінематографії, наявні спроби організувати його роботу відповідно до принципу самоокупності.

Кінопрацівники, що усвідомлювали державну важливість кінематографу, поставили собі мету з ідеологічного боку — радянізацію фільмів, а з організаційного — створення єдиного центру. Долаючи внутрішні перешкоди і зовнішній опір, ця група вела роботу щодо створення єдиного, потужного, самостійного главку — єдиного керівного центру, який міг би одноосібно розпоряджатися сконцентрованим кіногосподарством, доцільно використовуючи отримані ресурси для відновлення кіновиробництва. Слід зазначити, що Нарком Освіти Г. Ф. Гринько підтримав процес давно назрілої реформи і надалі тримав його на контролі.

Рішення про перетворення Всеукраїнського кінокомітету й переведення його на рейки госпрозрахунку було прийняте в першій декаді лютого 1922 року. Про це свідчать опубліковані резолюції Політосвітсекції Всеукраїнської наради

1076. Берман Л. Кино на Украине // Экран. — 1923. — № 1. — С. 6.

по політосвітроботі губагітпропів і губполітосвіти, що проходила в Харкові з 2 по 8 лютого 1922 року. По Худсектору Політосвіти було прийнято вісім резолюцій, у тому числі три — про перетворення Кінокомітету. На нараді розглядався проект перетворення Всеукраїнського кінокомітету на трест, який мав здійснювати свою діяльність на основі госпрозрахунку. Для реалізації проекту трестування кіногалузі вирішено було тимчасово передати окремі функції регіональних кінокомітетів регіональній політосвіті й затвердити проект в цілому:

«6. Незалежні окружні фото-, кінокомітеты скасувати.

7. Губфотокінокомітети підпорядкувати місцевим Губполітпросвіти.

8. Трестування фотокіновідділа залишити в силі»[1077].

У кінці лютого Всеукраїнський фотокінокомітет перейменовано у Всеукраїнське фотокіноуправління під головуванням колишнього директора Кінокомітету В. В. Прокоф'єва і на початку березня переведено з Києва до Харкова (вул. Московська, 3)[1078].

Найбільший ефект і з економічної точки зору, і в плані реалізації соціальних функцій ВУФКУ забезпечувало об'єднання підприємств усіх функціональних напрямів кінематографії в єдину господарську систему. Подолання організаційної роз'єднаності, фінансової і юридичної незалежності суб'єктів прокату і кінопоказу дозволяло скоротити кількість ланок в схемі реалізації кінопродукції.

У березні 1921 року X з'їзд РКП(б) прийняв рішення про перехід від політики «військового комунізму» до НЕПу. Відповідно до рішень з'їзду було розроблено і затверджено законодавчі акти, що визначали правові основи НЕПу. 21 березня 1921 року ВЦВК видав Декрет «Про заміну продовольчої і сировинної розкладки натуральним податком», що дозволяв вільний обмін, купівлю і продаж продуктів сільського господарства, що залишаються у населення після виконання натурального податку[1079].

Для поглиблення реформ 5 липня 1921 року Постановою Раднаркому було встановлено порядок оренди підприємств. Влітку 1921 року почалася перебудова державної промисловості відповідно до Указу Раднаркому РРФСР від 9 серпня 1921 року «Про запровадження основ нової економічної політики» і постанови Ради Труда і Оборони (РТО) від 12 серпня 1921 року «Основні положення про заходи щодо відновлення важкої промисловості й підняття і розвитку виробництва»[1080]. 3 вересня Президія ВРНГ, зважаючи на засідання від 22 серпня, видала наказ № 23, в якому встановлювався порядок переведення підприємств на ко-

1077. Резолюции Политпросветсекции Всеукраинского Совещания Губагитпропов и Губполитпросветов 2–8 февраля 1922 г. по политпросветработе // Путь к коммунизму. — 1922. — № 3. — Март. — С. 399.

1078. В Фото-Кино-Комитете // Художественная мысль. — 1922. — № 5. — 18–25 марта. — С. 21.

1079. История государства и права России в документах и материалах с древнейших времен по 1930 г. 2-е изд. Минск: Амалфея, 2003. — С. 449.

1080. На підставі цієї постанови РПО РРФСР, РНК України видає постанову «Основні положення про заходи до відновлення великої промисловості і підняття і розвитку виробництва» від 21 жовтня 1921 року. Див.: Основные положения о мерах к восстановлению крупной промышленности и поднятию и развитию производства: Постановление РНК УССР от 21 октября 1921 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1921. — № 21. — 15–26 октября. — Ст. 613.

мерційний розрахунок[1081]. У серпні-вересні 1921 року було прийнято інші декрети, що розширюють свободу маневру державних підприємств, зокрема щодо відмови від примусового залучення робочої сили і переходу до добровільного найму. У кінці 1921 року почалася денаціоналізація ряду підприємств відповідно до постанови Раднаркому від 17 травня 1921 року, Декрету ВЦВК від 10 грудня 1921 року й інструкції ВРНГ про порядок застосування постанови Раднаркому від 17 травня 1921 року[1082].

В Україні НЕП було введено пізніше, ніж в РРФСР. 27 березня 1921 року надзвичайна сесія ВУЦВК прийняла рішення про заміну продрозкладки продовольчим податком, а вже 29 березня уряд УРСР видає Декрет про норми і розмір податку, який був значно менше продрозкладки. І лише 30 серпня Раднарком УРСР приймає постанову «Про запровадження основ нової економічної політики»[1083]. Ряд резолюцій по доповіді ЦК «Промисловість в умовах нової економічної політики» було прийнято Шостою партконференцією, що проходила в Харкові з 9 по 13 грудня 1921 року[1084].

Новий курс економічної політики істотно відбився на роботі усіх установ Наркомосвіти, у тому числі і на професійному театрі. У зв'язку з переходом держави на твердий, урізаний до меж можливого, скупо-економний бюджет професійний театр також мав розвиватися самостійно без фінансової допомоги держави. За чотирирічну історію театру в умовах радянської влади театр, такою ж мірою як друк, став агітаційним чинником. Проте в суспільстві все частіше лунало, що «театр не може більше залишатися на утриманні у держави, бо цього не дозволяють більш ніж обмежені засоби останнього, і не повинен — бо, зважаючи на закладені в ньому самому господарські можливості, він може, і, отже, повинен стати на власні ноги». Але якщо не державне фінансування, то виникало природно насущне питання про форми подальшого існування театру.

І в центрі, і частково на місцях почалася робота щодо підведення господарського базису під театральну справу. На місцях висловлювалися побажання перевести театри на самоокупність. Сектор мистецтв Головполітосвіти дивився на це ширше — централізована самоокупність під контролем театрального всеукраїнського тресту.

Супротивники переведення театру на самоокупність вважали, що самоокупність театральної справи приховує елемент серйозної небезпеки, небезпеки штовхнути розвиток театральної справи «на похилу площину догоджання смакам споживача». А у споживача, на думку сучасників, мали попит саме ті види театрального видовища, які ні з політичних, ні з художніх міркувань були неприйнятними.

1081. По центральным функциональным и главным управлениям ВСНХ приказ № 23 от 3 сентября 1921 г. // Новая экономическая политика в промышленности. Сборник декретов, постановлений и инструкций. — Выпуск 2 (по 6 октября 1921 года). — М., 1921. — С. 43–45.

1082. Перцович Н. Советские тресты и синдикаты. Организация крупной промышленности СССР. — Харьков: Государственное Издательство Украины, 1925. — С. 38.

1083. О провіданні в жизнь начал новой экономической политики: Постановление РНК УССР от 30 августа 1921 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1921. — № 16. — 17–30 августа. — Ст. 491.

1084. Шестая партконференция (9–13 декабря 1921 г.) // КП(б)У в резолюциях ее съездов и конференций / Сост. М. Иванов. — Харьков: издательство «Пролетарий», 1927. — С. 154–165.

«Якби до театральної справи підійти із загальною для усіх галузей народного господарства мірою, можна було б без зайвого клопоту знайти готову відповідь, віднайшовши її у практиці нашого господарювання в умовах нового економічного устрою. — Відзначав Я. Копелович. — Аналогії підібрати було б, звичайно, теж неважко. Наприклад, великі, так звані, "академічні" театри ми могли б прирівняти до підприємств важкої індустрії, що, в усякому разі, мали б залишитися у віданні держави, театри середньої потужності могли б бути частково передані в експлуатацію на орендних началах, дрібні ж театральні підприємства перейшли б до колективів або навіть в руки приватної антрепризи. Але, в тому й суть, що театральне господарство створює не матеріальні цінності, поява яких в обігу в умовах безтоварного є вже саме по собі позитивним чинником, заради якого доводиться миритися з поступками на користь буржуазної стихії. По-друге, і це найважливіше, не лише цей момент має бути врахований, а набагато серйозніший, що полягає в тому, що театр, який почав ідеологічно закріплювати позиції пролетаріату, не може бути ні в якому разі бути переданим на волю і в розпорядження цієї стихії»[1085].

На думку сучасників, утримувати театр держава не могла, а передавати його у приватні руки — не мала права. Виходом була — доцільна, заснована на господарських засадах система управління театральними підприємствами країни. При розбудові цієї системи необхідно було, передусім, мати на увазі, що вона ні в якому разі не мала повторювати способи адміністрування, які застосовувалися в театральній справі у 1918–1921 роках.

Після III наради Наркомосвіти, що започаткувала «збирання» політосвітроботи, 17 вересня 1921 року Декрет Раднаркому УРСР остаточно і формально санкціонував концентрацію театральної справи у віданні Головполітосвіти. У проекті «Положення про порядок і орган управління театральними підприємствами УРСР» Сектори мистецтв був задуманий театральний трест. Завдання Положення і зводилися до трьох моментів: по-перше, переведення усіх театральних підприємств, що знаходяться в межах УРСР, на засади доцільності і господарського розрахунку; по-друге, «припинення приватнопідприємницької ініціативи і спекуляції» в театральній справі; і, по-третє, «переклад театрального мистецтва на дійсне служіння робітничо-селянській державі»[1086].

Управління театральними підприємствами мало складатися із двох основних елементів: ідеологічного, з одного боку, і адміністративно-господарського — з іншою. На цій підставі обидві названі функції планувалося розмежувати між двома органами — Музтекомом і Правлінням «Центротеатру». Точніше зі складу Музтекома, за яким мало залишитися загальне керівництво і найближчий контроль, виокремлювався спеціальний орган, який повинен був відати усією експлуатаційною і господарською стороною театральної справи. Музтеком, що здійснює ідеологічне керівництво в театральній справі, повинен складатися із працівників з міцною комуністичною ідеологією, хоч би і поверхнево знайомих із деталями театральної справи. Правління, навпаки, мало бути укомплектоване переважно

1085. Копелович Я. Театр в новой экономической обстановке // Путь к коммунизму. — 1922. — № 2. — Январь. — С. 23.
1086. Там само.

фахівцями. Враховуючи основоположне значення ідеологічної сторони справи, Положення надавало Музтекому максимум прав над Правлінням в області контролю і загального керівництва.

Але, з іншого боку, при створенні не просто управління театрами бюрократичного типу, а гнучкий ініціативний господарський орган, Правління мало отримати у своє розпорядження усі матеріальні ресурси, що стосуються театру: будівлі, інвентар, устаткування, підсобні підприємства. Усе це Правління має право використовувати для побудови театральної мережі, керуючись в першу чергу міркуваннями здорового господарського розрахунку. Правління мало діяти на підставі затверджених Музтекомом операційних планів, які надавали Правлінню певні повноваження, в межах яких воно може виявити необхідну ініціативу і господарську самостійність. Склад Правління мав висуватися переважно Музтекомом, але затверджуватися (терміном на 2-роки) і зміщуватися Головполітосвіти.

Проте господарська самостійність Правління сильно урізалася ст. 29 Положення, за нормами якої усі грошові кошти «Центротеатру» концентрувалалися у віданні Сектора мистецтв і ставила розпорядження ними в залежність від останнього. Але при цьому «Центротеатру» надавалися права юридичної особи, а усім його керівникам і учасникам гарантувалася участь в прибутках, що складали 60% загальних оборотних коштів заробітної плати.

Супротивники такої організації театральної справи висловлювали думку, що трестовані театри будуть або збитковими, або халтурними, а репертуар буде диктувати глядач-міщанин. Як доказ наводився аргумент — «усі серйозні театри завжди були збиткові, а процвітало кабаре». Висловлювалася і думка, що правильно поставлена робота театру не дозволить йому стати збитковим. Натомість звучали заклики щодо усунення конкуренції між театрами, що, на думку прибічників цієї концепції, дасть можливість диктувати глядачеві бажаний репертуар, а не навпаки.

У січні 1922 року Колегія Наркомосвіти заборонила Головполітосвіти здавати театри в оренду приватним особам, а доручила йти шляхом одержавлення усіх театрів на засадах господарського розрахунку і самоокупності[1087]. І при організації театральної справи враховувати усю мережу театральних установ і принцип найбільшої їх централізації[1088].

З 1 березня 1922 року набуває чинності «Положення про оплату праці театральних працівників у видовищних підприємствах, переведених на господарський розрахунок (самоокупні підприємства)», розроблене Південбюро ВЦРПР. Положення (досить складне і заплутане) поширювалося на театри й інші видовищні підприємства на території УРСР, переведені на самоокупність (госпрозрахунок). Згідно з положенням, усі підприємства і установи театрального і видовищного характеру ділилися на дві основні групи: «А» — театри великих промислових центрів України і «Б» — усі інші театри. Кожна з цих груп ділилася на три підгрупи.

1087. Театральное дело: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 29(612). — 26 января. — С. 4.
1088. Резолюции Политпросветсекции Всеукраинского Совещания Губагитпропов и Губполитпросветов 2–8 февраля 1922 г. по политпросветработе // Путь к коммунизму. — 1922. — № 3. — Март. — С. 399.

У групі «А»: перша підгрупа — театри, що мають художньо-академічне або політичне значення, добре обладнані, місткістю не менше 1 000 місць. Друга підгрупа — інші театри великих центрів України як державні, так і приватні.

У групі «Б»: перша підгрупа — театри аналогічні по своїй структурі театрам першої групи і підгрупи, місткістю не менше 600 місць. Друга підгрупа — театри, аналогічні по своїй структурі другій підгрупі першої групи. Усі підгрупи щодо розцінок праці працівників ділилися на шість категорій[1089].

Питання про впровадження твердої театральної мережі в управління театральними підприємствами на території УРСР і ліквідації приватного підприємництва продовжує обговорюватися на засіданнях колегій Сектора Мистецтв, Головполітосвіти і Наркомосвіти. Єдина мережа театрів зводилася до об'єднання певної кількості театрів і фіксації театрів певної художньої кваліфікації. У березні Всеіспрос відправляє циркулярний лист усім Губкомам, Губполітосвіти, і фракціям Всеіспросу з приписом знищити конкуренцію театрів між собою (усі театри зобов'язалися підкорятися виключно органам Головполітосвіти), термінового переходу театрів на господарський розрахунок, встановлення твердої мережі театрів[1090]. Сектор Мистецтв приймає рішення почати впровадження нової театральної політики з Харкова, включивши в мережу шість театрів: Держ. оперу, Держ. драму, Український, Камерний, Червоний факел і Оперету (умовно на два місяці), «Героїчний театр»[1091]. Згодом тверда театральна мережа впроваджується в Одесі й Києві, і одночасно скасовується Управління держтеатрів при Політосвіті, а замість нього утворюється Теком[1092].

Починається ремонт театрів за рахунок залучення місцевих коштів. Для театрів, що мають висохудожнє значення, держава зробила деяке виключення і надала їм матеріальну підтримку. Для усунення зайвого податкового пресу в Раднарком було внесено проект декрету про встановлення для усіх театрів єдиного податку у розмірі 30%. Ніякими іншими податками театри не обкладаються. Висохудожні театри від податків звільнялися. До цієї категорії були зараховані київський театр ім. Шевченка, театр ім. Михайличенка і Харківська студія[1093].

Наступним кроком Головполітосвіти стало ухвалення рішення про роботу театрів:

«I. Театр.

1. Матеріальне відновлення театрів.

2. Встановлення загального ідейного і практичного керівництва.

1089. Положение об оплате труда театральных работников в зрелищных предприятиях, переведенных на хозяйственный расчет (самоокупающиеся предприятия): Постановление Южбюро ЦК Всеиспроса и ВЦСПС от 4 марта 1922 г. // Просвещение и искусство. — 1922. — № 2/3. — Февраль–март. — С. 154–160.

1090. Хроника: [Ред. ст.] // Художественная мысль. — 1922. — № 6. — 25 марта — 1 апреля. — С. 20–21; Всем Губкомам, Губполитпросветам и фракциям Всеиспроса // Искусство. — 1922. — № 3. — 15–23 апреля. — С. 5.

1091. В Худсекторе Главполитпросвета. Твердая театральная сеть: [Ред. ст.] // Художественная мысль. — 1922. — № 6. — 25 марта — 1 апреля. — С. 21; В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 5. — Апрель. — С. 140.

1092. Искусство. — 1922. — № 5. — 29 апреля — 5 мая. — С. 12.

1093. Д'ор. Театральная политика на Украине: (Беседа с зам. заведующего Главполитпросветом Украины Ю. П. Озерским) // Искусство. — 1922. — № 9/10. — 2–9 июня. — С. 3–4.

3. Боротьба з наявною міщанською вульгарністю, антихудожністю і контрреволюційністю театру.

4. Форми використання театрів:

а) безпосереднє використання театрів;

б) здача в оренду колективам або окремим особам.

6. При здачі театрів в оренду держоргани повинні керуватися наступними нормами:

а) оренда не довгострокова;

б) ідейне і художнє керівництво і контроль;

в) матеріальна вигідність»[1094].

Згодом Головполітосвіти береться за репертуарну і цінову політику театрів. У вересні Головполітосвіти зобов'язав усі Губполітосвіти надавати на перевірку список затверджених репертуарів. І розробити плани надання фабрично-заводським комітетам квитків для робітників з великою знижкою, кількість пільгових квитків визначалася у розмірі 30% від загальної кількості місць. Ціни на пільгові квитки мали визначатися з розрахунку заробітної плати в цій місцевості[1095].

Ця постанова Головполітосвіти суперечила постанові Колегії Наркомосвіти «Театральне питання» від 22 квітня 1922 року. У постанові зазначалося:

«1) загальна лінія театральної політики залишається в тому напрямі, як це передбачено декретом 4 серпня;

2) для поліпшення стану справи в районних театрах відмінити 25 безкоштовних місць в центральних театрах, збільшити плату за квитки і дозволити вільне обрання репертуару. За отримані таким чином кошти організувати систематичні виїзди і театральні постановки в усіх робочих районах»[1096].

Робота театрів в площині господарського розрахунку спричинила прагнення багатьох керівників театру формувати репертуар п'єсами, розрахованими на комерційний успіх. У результаті найбільш успішні в комерційному відношенні театри могли оплачувати займані приміщення, в той час як невеликі трупи, що працювали на революційному репертуарі, не мали широких фінансових можливостей. На цю негативну сторону театральної діяльності, звернув увагу завідувач Відділом мистецтв Р. Пельш. У своїй статті він, зокрема, підкреслював:

«Театр. Чи варто говорити про нього; суцільна халтура, міщанська вульгарність, чехівське безпросвітне ниття (Московськ. Художн. театр), нестримне пристосування до НЕПу, включаючи навіть явно контрреволюційні виступи, куплети, каламбури, фокуси. Але він дає дохід і не лише антрепренерам, але і… губвиконкомам (оренда, податок). У результаті: справжні пролетарські театри (Пролеткульт у Москві, напр.), революційні театри (у Харкові — "Героїчний театр", напр.) ви-

1094. В отделе искусств: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 10. — Ноябрь. — С. 150.

1095. Всім Губполітосвітам // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 36–39. — 22 вересня. — С. 42–43; Циркулярно. Всем Губполитпросветам // Путь к коммунизму. — 1922. — № 10. — № 10. — Ноябрь. — С. 178–179.

1096. Театральне питання: Постанова колегії НКО від 22 квітня 1922 р. // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 19. — 8 травня. — С. 4.

являються або зовсім без приміщень, або туляться в якомусь напівпідвалі. А між тим, театр — це трибуна, яку щодня слухають десятки і сотні тисяч людей»[1097].

У грудні 1922 року Головполітосвіти вживає екстрених заходів щодо нормалізації театрального репертуару. Відділ Мистецтв і Науково-репертуарна рада посилюють контроль репертуару театрів у всеукраїнському масштабі. При цьому скасовуються губернські репертуарні комісії, і місцевим надалі наказано щомісячно представляти репертуарні списки на розгляд і затвердження центру. Крім того, починається розробка списків п'єс, що рекомендуються, допускаються і забороняються до постановки в російських, українських, єврейських і дитячих театрах. Список п'єс 1-ої категорії — художньо витриманих і революційних — було розроблено першочергово і розіслано на місця. Також починають складатися списки п'єс художньо витриманих і ідейно не шкідливих (що допускаються) і п'єс антихудожнього і розбещуючого характеру, заборонених до постановки.

Особливу увагу звертали на стан справ у робочих театрах, де практикувалася постановка «халтурних п'єс» частіше, ніж у державних театрах. Колегією Головполітосвіти було вирішено в репертуарі робочих театрів кількість художньо-революційних п'єс збільшити з 30% до 60%[1098].

У РРФСР з серпня 1921 року, а в Україні з 9 листопада (наказ УРНГ № 220[1099]), почалося створення державних об'єднань (трестів). Відновлення промисловості почалося з переведення діючих заводів і фабрик на господарський розрахунок. Для оперативного вирішення господарських питань підприємства об'єднались по галузевому і територіально-галузевому принципам. Перші тести організувалися восени 1921 року як у важкій промисловості («Донвугіль», «Південсталь», «Південновугільний трест»), так і у легкій («Текстильтрест», «Шкіртрест», «Цукротрест»). Здебільшого процес трестування торкався підприємств 1 і 2 групи. 11 і 13 грудня 1921 року на VI Всеукраїнській конференції КП(б)У розглядався



Логотипи ВУФКУ, 1922–1928 рр.

1097. Пельш Р. Нэп, идеологический фронт искусства // Коммунист. — 1922. — № 244(836). — 24 октября. — С. 3.
1098. В Главполитпросвете (Январь–февраль): [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 1/2. — Январь–февраль. — С. 262–263.
1099. Официальная часть // Известия Украинского Совета Народного Хозяйства. — 1922. — № 1. — 1 января. — С. 28.



Логотип ВУФКУ,
худ. О. Довженко

стан промисловості в умовах нової економічної політики[1100]. 17 січня 1922 року, згідно із вищезгаданим наказом УРНГ № 220 і «Інструкцій» ВРНГ виданих в грудні 1921 року, президія УРНГ видала в січні 1922 року «Типове положення про об'єднання державних промислових підприємств (трести)»[1101].

У березні-квітні 1922 року, у сформованому госпрозрахунковому тресті ВУФКУ обирається правління, призначається дирекція губернських і районних відділень. Але окрім фінансово-господарського перетворення необхідно було об'єднати і усю кіносправу України і сконцентрувати керівництво ним в єдиному центрі.

Відзначимо, що ВУФКУ підкорялося не Наркомосвіти, а безпосередньо одному із його підрозділів — Головполітосвіти. З метою концентрації кіносправи 11 квітня 1922 року видається наказ № 57 по Головному Політико-освітньому комітету за підписом голови Головполітосвіти Дубко. У наказі було встановлено, що після формування ВУФКУ йому надається монопольне право завідування і управління усіма галузями фото- і кіновиробництва, експлуатації усіх кінотеатрів, що знаходилися не території України, а також підсобних підприємств, що обслуговують фото- і кінопромисловість. Зокрема, Головполітосвіта наказувала:

«1. Негайно передати в розпорядження Всеукраїнського Фото-Кіно-Управління існуючі на місцях Фото-Кіно-Відділи і усі взагалі підприємства по усіх галузях фото-кіно-промисловості, а також усі кінематографи, незалежно від того, кому вони належать і в чийому віданні знаходяться.

2. Разом з ними передати тому ж управлінню усе майно зазначених фото-кіно-підприємств і кінематографів з усім їх активом, інвентарем, устаткуванням, електричними установками, арматурою і т. ін.

3. З часу отримання на місцях цього наказу припинити всяке втручання у справи установ і підприємств, що передаються, а також кінематографів, знявши з них усі види держпостачання і припинивши виплати усіх видів утримання, причому розрахунок має бути зроблено на день фактичної передачі. <…>

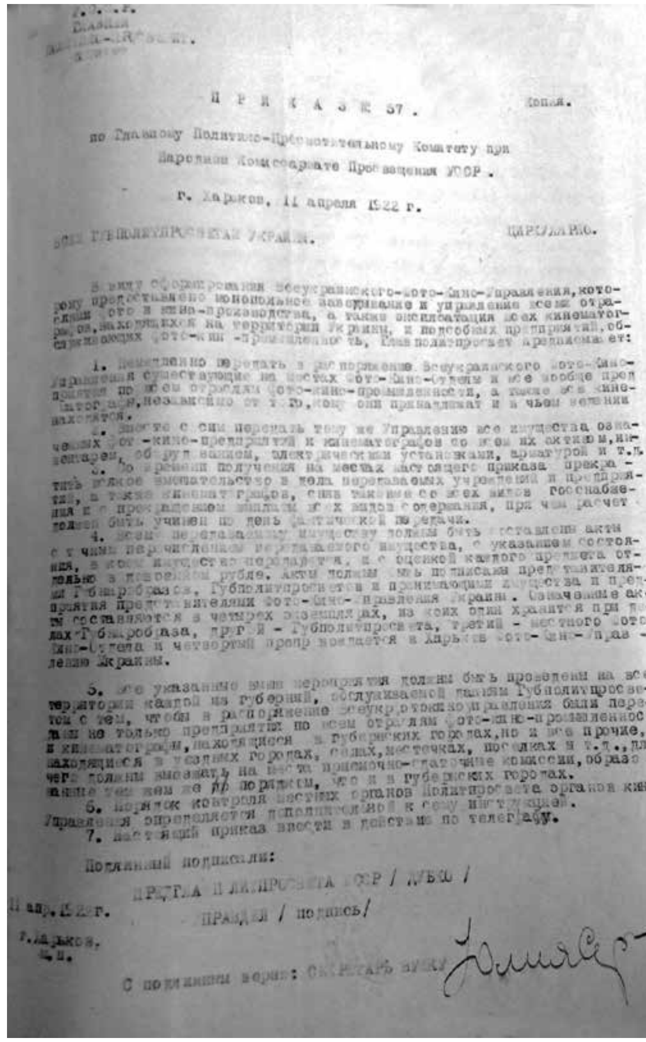
5. Усіх вказаних вище заходів необхідно вжити на усій території кожної з губерній, що обслуговується даним Губполітосвіти, з тим, щоб у розпорядження Всеукрфотокіноуправління було передано не лише підприємства по усіх галузях фото-кіно-промисловості й кінематографи, що знаходяться в губернських містах,

1100. Промышленность в условиях новой экономической политики // Бюллетень VI Всеукраинской конференции Коммунистической партии (большевиков) Украины. — Х., 1921. — № 2. — 11 декабря. — С. 81–98; Промышленность в условиях новой экономической политики. Тезисы // Бюллетень VI Всеукраинской конференции Коммунистической партии (большевиков) Украины. — Х., 1921. — № 4. — 13 декабря. — С. 150–157.

1101. Типовое положение об объединении государственных промышленных предприятий (трестах) // Известия Украинского Совета Народного Хозяйства. — 1922. — № 3. — 1 февраля. — С. 26–29.

але й усі інші, що знаходяться в повітових містах, селах, містечках, селищах тощо»[1102].

21 квітня 1922 року видається наказ № 474 по Народному Комісаріату Освіти УРСР[1103]. Цей наказ повністю дублював усі сім статей наказу Головполітосвіти № 57 і був обов'язковим для виконання губернськими відділами народної освіти.



ПРИКАЗ № 57. Копия.

по Главному Политико-Просветительному Комитету при Народном Комиссариате Просвещения УССР.

г. Харьков, 11 апреля 1922 г.

Всем Губполитпросветам Украины. Циркулярно.

В виду сформирования Всеукраинского-Фото-Кино-Управления, которому предоставлено монопольное заведывание и управление всеми отраслями фото и кино-производства, а также эксплоатация всех кинематографов, находящихся на территории Украины, и подсобных предприятий, обслуживающих фото-кино-промышленность, Главполитпросвет предписывает:

1. Немедленно передать в распоряжение Всеукраинского Фото-Кино-Управления существующие на местах Фото-Кино-Отделы и все вообще предприятия по всем отраслям фото-кино-промышленности, а также все кинематографы, независимо от того, кому они принадлежат и в чьем ведении находятся.

2. Вместе с сим передать тому же Управлению все имущества означенных фото-кино-предприятий и кинематографов со всем их активом, инвентарем, оборудованием, электрическими установками, арматурой и т.д.

3. Со времени получения на местах настоящего приказа прекратить всякое вмешательство в дела передаваемых учреждений и предприятий, а также кинематографов, сняв таковые со всех видов госснабжения и с прекращением выплаты всех видов содержания, при чем расчет должен быть учинен по день фактической передачи.

4. [illegible] передаваемому имуществу должны быть составлены акты с точным перечислением передаваемого имущества, с указанием состояния, в коем имущество передается, и с оценкой каждого предмета отдельно в [illegible] рубле. Акты должны быть подписаны представителями Губнаробраза, Губполитпросвета и принимающими имущества и представителями Фото-Кино-Управления Украины. Означенные акты составляются в четырех экземплярах, из коих один хранится при делах Губнаробраза, другой – Губполитпросвета, третий – местного Фото-Кино-Отдела и четвертый [illegible] в Харьков Фото-Кино-Управлению Украины.

5. Все указанные выше мероприятия должны быть проведены на всей территории каждой из губерний, обслуживаемой данным Губполитпросветом с тем, чтобы в распоряжение Всеукрфотокиноуправления были переданы не только предприятия по всем отраслям фото-кино-промышленности и кинематографы, находящиеся в губернских городах, но и все прочие, находящиеся в уездных городах, селах, местечках, поселках и т.д., для чего должны выезжать на места приемочно-сдаточные комиссии, образование [illegible] же порядком, что и в губернских городах.

6. Порядок контроля местных органов Политпросвета органов кино-управления определяется дополнительной к сему инструкцией.

7. Настоящий приказ ввести в действие по телеграфу.

Подлинный подписали:

ПРЕДГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА УССР / [illegible] /

11 апр. 1922 г.

[illegible] / подпись/

г. Харьков.

С подлинным верно: СЕКРЕТАРЬ ВУФКУ [illegible]

Наказ № 57 по Головному Політ-освітньому комітету при Народному комісаріаті Освіти УРСР від 11 квітня 1922 р.

Відсутність відповідних повноважень у видавців наказів Головполітосвіти і Наркомосвіти призвело до того, що ці накази були видані тільки до Губполітосвіти і Губнаросвіти, тобто по лінії одного відомства, а разом з цим наказували усі кінотеатри і кіномайно, незалежно від того, кому вони належали і в чиєму віданні знаходилися, передати ВУФКУ. Тобто Наркомосвіти, і тим більше Головполітосвіта, вийшли за межі своєї компетенції, і, звичайно, на непідвідомчі їм організації і органи виконавчої влади ці накази не поширювалися.

1102. Приказ № 57 по Главному Политико-просветительному комитету при Народном Комиссариате Просвещения УССР от 11 апреля 1922 г. // ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 3. — Спр. 122. — Арк. 331. Всі документи ЦДАВО України, які наведені в цьому розділі, виявлені кінознавцем. Р. Росляклм. Див.: Росляк Р. Формування нормативно-правової бази Всеукраїнського фото-кіноуправління (1922–1930 рр.) / Роман Володимирович Росляк // Вісник ДАКККіМ. — 2012. — № 2. — С. 205–209; Його ж. «Віддати наказ про припинення самостійного існування ВУФКУ…» (матеріали й документи з історії підпорядкування української кінематографії союзному центру // Студії мистецтвознавчі / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. — К., 2014. — Чис. 3(47): Театр. Музика. Кіно. — С. 112–126.

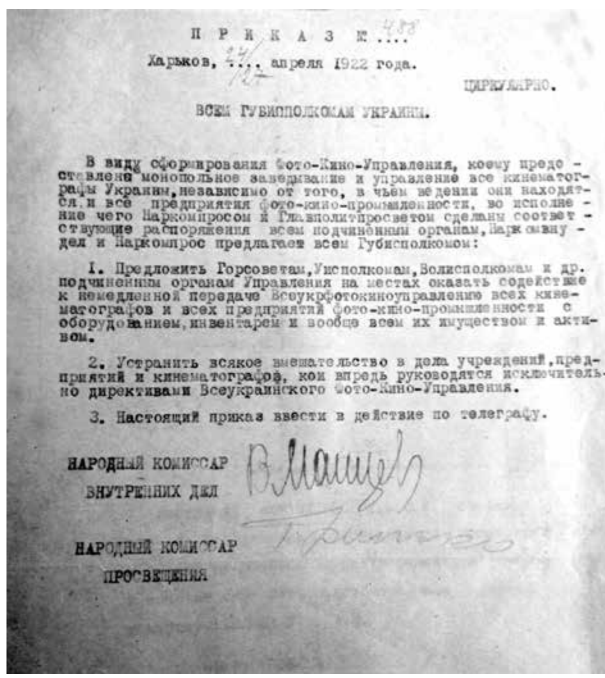
1103. Приказ № 474 по Народному комиссариату просвещения УССР от 21 апреля 1922 г. всем губернским отделам Народного просвещения // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 26.

У зв'язку із цим 24/27 квітня 1922 року видається спільний наказ Наркомосвіти і НКВД УРСР за підписами наркома внутрішніх справ В. Манцева і наркома освіти Г. Гринька. Цей наказ зобов'язав організації, не підвідомчі Наркомосвіти, виконати умови передачі «підприємств по усіх галузях фото-кіно-промисловості» ВУФКУ. А обов'язок виконувати положення цього наказу покладався на усе губвиконкоми України:

«З причини формування Фото-кіно управління, якому надано в монопольне завідування і управління усі кінематографи України, незалежно від того, в чиєму віданні вони знаходяться, і усі підприємства фото-кіно промисловості, на виконання чого Наркомосвіти і Головполітосвітою видано відповідні розпорядження усім підлеглим органам, Наркомвнусправ і Наркомосвіти пропонують усім Губвиконкомам:

1. Запропонувати Міськрадам, Поввиконкомам, Волвиконкомам та ін. підлеглим органам управління на місцях посприяти в негайній передачі Всеукрфотокіноуправлінню усіх кінематографів і усіх кінопідприємств фото-кіно промисловості з устаткуванням, інвентарем і взагалі усім їх майном і активом.

2. Усунути будь-яке втручання у справи установ, підприємств і кінематографів, які надалі мають керуватися виключно директивами Всеукраїнського фото-кіно управління…»[1104].


П Р И К А З №....488

Харьков, 24/27 апреля 1922 года.

ЦИРКУЛЯРНО.

ВСЕМ ГУБИСПОЛКОМАМ УКРАИНЫ.

В виду сформирования Фото-Кино-Управления, коему предоставлено монопольное заведывание и управление все кинематографы Украины, независимо от того, в чьем ведении они находятся, и все предприятия фото-кино-промышленности, во исполнение чего Наркомпросом и Главполитпросветом сделаны соответствующие распоряжения всем подчиненным органам, Наркомвнудел и Наркомпрос предлагает всем Губисполкомом:

I. Предложить Горсоветам, Уисполкомам, Волисполкомам и др. подчиненным органам Управления на местах оказать содействие к немедленной передаче Всеукрфотокиноуправлению всех кинематографов и всех предприятий фото-кино-промышленности с оборудованием, инвентарем и вообще всем их имуществом и активом.

2. Устранить всякое вмешательство в дела учреждений, предприятий и кинематографов, кои впредь руководятся исключительно директивами Всеукраинского Фото-Кино-Управления.

3. Настоящий приказ ввести в действие по телеграфу.

НАРОДНЫЙ КОМИССАР ВНУТРЕННИХ ДЕЛ В. Манцев

НАРОДНЫЙ КОМИССАР ПРОСВЕЩЕНИЯ Гринько

Наказ № 488. Усім губвиконкомам України від 24/27 квітня 1922 р.

Наказ НКВД і Наркомосвіти компенсував брак юридичної сили попереднього наказу Наркомосвіти, необхідної для дії на різні відомства і організації, забезпечивши до того ж ВУФКУ підтримку губернських органів державної влади. Проте поняття про монополію у ньому як і раніше залишилося невизначеним. У наказі монополія поширювалася виключно на «завідування, управління» усіма галузями фото- і кінопромисловості, а також експлуатацію кінотеатрів. Таким чином, при визначенні монополії не було прописано поняття і право володіння, яке виходило за рамки поняття «Управління і завідування» і далеко не співпадало з експлуатацією, оскільки можна управляти, завідувати і експлуатувати, і в той

1104. Приказ № 488. Всем Губисполкомам Украины // ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 2. — Спр. 776. — Арк. 10; Монополия кинодела на Украине // Искусство. — 1922. — № 7. — 13–19 мая. — С. 11–12; Приказ № 488. Всем Губисполкомам Украины // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 26.

же час не бути власником[1105]. Ця юридична неточність у формулюванні наказів заважала правильному тлумаченню на місцях прав, закріплених за ВУФКУ.

Через декілька місяців після видання вищезгаданих наказів стало очевидно, що вони не надавали необхідних прав ВУФКУ на усю мережу кінопідприємств і різне кіномайно. Тож виникла гостра необхідність замість розрізнених розпоряджень, наказів і декретів видати єдиний, незаперечний закон, що визначає, з одного боку, юридичне положення ВУФКУ, а з іншого — його виняткове монопольне право на усі види кінопромисловості, підприємства і майно. З початку 1922 року свої права на усі галузі кінопромисловості ВУФКУ відстоювало, фактично спираючись, головним чином, на згадані, поспішно видані накази Наркомосвіти і НКВД. Видаючи ці накази, Наркомосвіти і НКВД припускали передати усю повноту влади над усією кінематографічною промисловістю єдиному органу — ВУФКУ.

18 червня 1922 року «для управління фото- і кінопромисловістю УРСР, її організації, експлуатації її виробництва, а також для організації усіх додаткових виробництв» Наркомосвіти УРСР затверджує «Положення про Фото-кіноуправління»[1106]. Положення підписали Народний Комісар Освіти Г. Гринько і заступник Голови Головполітосвіти Г. Дубко.

Відповідно до «Типового положення про об'єднання державних промислових підприємств (трести)» від 17 січня 1922 року Положення про ВУФКУ включало 7 розділів «Основні положення», «Завдання управління», «Майнові права управління», «Компетенція управління», «Порядок роботи управління», «Фінансування і матеріальне забезпечення». У положенні зазначалося, що ВУФКУ веде свою діяльність на усій територію республіки з прямим безпосереднім підпорядкуванням йому усіх органів і підприємств фото-кіно-справи, а також усіх підсобних галузей фото-кінопромисловості. Діяльність свою управління зобов'язалося здійснювати на підставі планів, затверджених на кожне півріччя Головполітосвітою, йому ж воно мало періодично звітувати, але роботу свою при цьому здійснювати повністю самостійно. Управління мало право на торговельні і виробничі відносини з будь-якими організаціями і приватними особами в межах Радянської федерації, а також укладати торговельні і виробничі контракти з будь-якими країнами, але на підставі спеціальних з цього приводу постанов. Велика частина статей «Положення про ВУФКУ» була складена на підставі «Типового положення про трести»:

«9. На чолі Фотокіноуправління стоять: голова і заступник голови, що призначаються і звільняються Наркомосвіти за поданням Головполітосвіти.

10. Повноваження голови і його заступника визначаються строком на три роки, але, у разі виявлення з боку зазначених осіб явних зловживань або взагалі злочинних дій, що підлягають розгляду в судовому порядку, ці особи можуть бути усунені від виконання обов'язків Головполітосвітою до закінчення терміну своїх повноважень.

1105. Гринфельд Л. Монополия кино // Фото-кино. — 1923. — № 2/3. — Декабрь–январь. — С. 9.
1106. Положення про Фото-Кіно-Управління України: Постанова Наркомосвіти УСРР від 18 червня 1922 р. // ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 3. — Спр. 119. — Арк. 181–184; Положення про Фото-Кіно-Управління України: Постанова Наркомосвіти УСРР від 18 червня 1922 р. // Бюлетень офіціяльних розпоряджень і повідомлень Наркомосвіти. — 1922. — Ч. 26. — 15 липня. — С. 7–10.

11. На Управління покладаються:

а) максимальне використання тих підприємств, які вже є, і організація нових для виробництва кіноплівки, хімічних продуктів для друку позитивів, установок апаратів, виробництва фотоматеріалів, фотоапаратів і діапозитивів, організація в повному об'ємі фото-кіно-промисловості і необхідних додаткових підприємств;

б) організація правильної господарсько доцільної експлуатації. <…>

13. Усе майно виробничих і експлуатаційних підприємств Фото-кіно- і допоміжних підприємств, кому б вони не належали, з усіма будівлями, машинами, інструментами і різними приладами, запасами палива, напівфабрикатів і товарів, додатковими матеріалами, пересувними засобами і т. ін. переходять у відання управління, яке єдине відповідає за їх стан і закладає усі необхідні будівлі і устаткування.

14. Управління є єдиним повновладним розпорядником усіх підприємств, установ і організацій в усіх галузях фото-кіно-промисловості і допоміжних підприємств Республіки. Воно керує і розпоряджається зазначеним майном і підприємствами повністю самостійно як в господарсько-експлуатаційному, так і у фінансово-кошторисному відношенні. <…>

21. Питання щодо розподілу чистого прибутку, який може бути отриманий після операційного періоду, так і питання про покриття витрат, які можуть з'явитися, вирішуються Головполітосвітою за пропозицією Управління…»[1107].

Проте дві статті «Положення про ВУФКУ» не мали аналогів в «Типовому положенні про трести»:

«17. У своїй діяльності Управління керується:

а) у виробничо-економічній частині — планами, які затверджує Головполітосвіта;

б) в політико-просвітницькій та ідеологічній частині — директивами Головполітосвіти. <…>

28. Ніякі підприємства в об'ємі фото-кіно-справи на території УРСР не можуть з'явитися і не можуть бути дозволені без попереднього погодження Фото-кіно-управління УРСР»[1108].

«Положення про ВУФКУ», видане Наркомосвіти УРСР у рамках урядової програми переходу на госпрозрахунок усіх підприємств України, стало першим підзаконним актом на рівні комісаріату, що визначав господарську й ідеологічну діяльність ВУФКУ, а також структуру його управлінського апарату.

Відповідно до Положення ВУФКУ мало відносно самостійний статус, але зобов'язане було керуватися фінансовими планами й ідеологічними директивами Головполітосвіти (ст. 17). Відносно кіномонополії, в Положенні зазначалося, що будь-які види діяльності в області кіновиробництва і кінопрокату без попереднього на те дозволу ВУФКУ на території України заборонені (ст. 28). Але, як і раніше, туманними залишалися формулювання відносно монопольного володіння існуючими кінопідприємствами і кінотеатрами. Відповідно до норм статей 13 і 14 Положення, усі кінопідприємства, кіноустанови й усе кіномайно «переходять у відання управління, яке єдине відповідає за їх стан». «Управління є єдиним пов-

1107. Там само.
1108. Там само.

новладним розпорядником» усіх кінопідприємств, кіноустанов і «керує і розпоряджається згаданим підприємствами повністю самостійно як у господарсько-експлуатаційному, так і у фінансово-кошторисному відношенні».

Дуже важливим кроком для фактичного оволодіння усією кіносправою, у визначенні правового статусу української кінематографії і для перспектив її розвитку стає видання кодифікованого акта ВУЦВК «Кодекс законів про народну освіту».

Восени 1922 року, як відзначалося в підрозділі «Організація і структура Наркомосвіти УРСР», Наркомосвіти зробив спробу ввести освіту в жорсткі рамки закону — розробив проект «Закону про народну освіту УРСР». Та ні Раднарком УРСР, ні президія ВУЦВКа, хоч і мали законне право затвердити цей кодекс, не зробили цього, оскільки вважали такі дії вище за свою компетенцію[1109]. Проте проект «Закону про народну освіту УРСР»[1110] було представлено на III сесії ВУЦВК VI скликання 16 жовтня 1922 року. Після заслуховування доповіді, на сесії було ухвалено «прийняти кодекс з усіма поправками комісії в цілому, запропонувати Наркомосвіти і Наркомюсту відредагувати остаточно і представити на затвердження Президії ВУЦВК в терміновому порядку»[1111]. В дебатах щодо Кодексу глава «Кінематографія» не обговорювалася[1112].

22 листопада 1922 року «Кодекс законів про народну освіту УРСР» було прийнято, і він набув чинності 25 листопада:

«Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет ухвалює: з метою встановлення основ освітньої політики і об’єднання виданих раніше законів по народній освіті ввести в дію Кодекс законів про народну освіту на усій території УРСР з 25 листопада 1922 року. З моменту набрання чинності Кодексом законів про народну освіту скасовується дія усіх раніше виданих законів по народній освіті, що суперечать нормам, викладеним в Кодексі»[1113].

Кодекс не створював нових норм стосовно колишньої системи законів. Він синхронізував розрізнені і хаотичні постанови про освіту і об’єднував в єдиний нормативно-правовий акт. Мета Кодексу, як визначалося в постанові про введен-

1109. Кодекс законов о народном просвещении УССР: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 237(829). — 14 октября. — С. 2.
1110. Кодекс законов о народном просвещении УССР: проект. — Х.: Наркомпрос УССР, 1922. — С. 1.
1111. По докладу Наркомпроса о Кодексе Законов по Просвещению: Постановление III Сессии ВУЦИК от 16 октября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 45. — 30 ноября. — Отдел первый. — Ст. 666; Резолюция по докладу Наркомпроса // Стенографический отчет третьей сессии ВУЦИК VI созыва 10–16 октября 1922 года. — Х.: Издание Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета, 1922. — С. 25.
1112. Заседание третье (вечернее 13-го октября 1922 года) // Бюллетень 3-й сессии ВУЦИК VI созыва. — 1922. — № 3/4. — 13–14 октября. — С. 13–20; Заседание шестое (вечернее 16-го октября 1922 года) // Бюллетень 3-й сессии ВУЦИК VI созыва. — 1922. — № 6. — 16 октября. — С. 11–13.
1113. О введении в действие Кодекса законов о народном просвещении: постановление ВУЦИК от 22 ноября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 49. — Отдел первый. — 19 декабря. — Ст. 729; Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 283. — 15 грудня; О введении в действие Кодекса законов о народном просвещении: Постановление ВУЦИК от 22 ноября 1922 г. // Сборник постановлений и распоряжений Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов Раб., Крест. и Красноар. Деп. VI созыва (18 декабря 1921 г. — 10 декабря 1922 г.). — Х.: Издание Управления Делами ВУЦИК, 1923. — С. 338.

ня його в дію, — об'єднання і систематизація усіх раніше існуючих відповідних норм. Глава 2 Кодексу «Театральне і музичне мистецтва» складалася із шістнадцяти статей, що визначають розвиток театрального і музичного мистецтва і загальний контроль над цими процесами Головполітосвіти. Глава 5 «Кінематографія» складалася лише з шести статей:

«759. Розглядаючи кінематографію, як одне з потужних знарядь дії на психіку мас, Головполітосвіта ставить собі за мету залучення її до справи активного служіння завданням їх політичної освіти і виховання.

760. Для здійснення викладеного усі антихудожні й розбещуючого змісту фільми підлягають, ймовірно, швидкому вилученню і заміні цілком відповідними загальним завданням політичної освіти і виховання мас.

761. Кінематографічна справа в усіх стадіях виробництва, прокату і демонстрації фільм є монополією держави, яка знаходиться у віданні й управлінні Головполітосвіти в особі підлеглого йому органу — Фото-кіно-управління.

Примітка. Винятки із вказаного правила допускаються лише після затвердження Наркомосвіти за поданням Головполітосвіти.

762. Усе кінематографічне майно на території УРСР, як-то: будівлі, устаткування й інвентар — є власністю держави і знаходиться у розпорядженні Фото-кіно-управління.

763. Усі свої операції Фото-кіно-управління веде на підставі господарського розрахунку.

764. Фото-кіно-управління залучається Головполітосвітою до проведення поточних агітаційних і пропагандистських кампаній»[1114].

Глава 5. «Кінематографія» не передбачала додаткових прав державі в області кінематографії, а лише уточнювала і підтверджувала його монопольні права на усе кіновиробництво і різні кінопідприємства. Стаття 759 визначала призначення кінематографу, і якій меті він повинен служити. Стаття 760 логічно завершувала попередню статтю і визначала, яким чином, і по якому плану повинен розвиватися кінематограф у творчому плані. Стаття 761 вказувала, що окрім ВУФКУ жодна установа і особа не мають права на території Української республіки на кіновиробництво, прокат і демонстрацію фільмів. Таким чином, ця стаття передавала усю кінематографічну справу ВУФКУ, але недоліком її можна вважати крайню стислість. Згідно зі статтею 762, законодавець з метою забезпечення максимально сприятливих умов для розвитку державної кінодіяльності, має передати в розпорядження ВУФКУ також і будівлі. Будівлі слід вважати фактично займану площу кінематографічним підприємством, бо закон регулював експлуатацію тільки кінопідприємств і, звичайно, не мав на меті перетворювати ВУФКУ на великого домовласника або в Управління будинками. З цієї статті виходило, що незалежно

1114. Кодекс законов о народном просвещении УССР. Дополнение к ст. 729 // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 49. — Отдел первый. — 19 декабря. — С. 922; Кодекс законов о народном просвещении УССР, утвержденный ВУЦИК 1 ноября 1922 г. на основании Постановления III сессии VI созыва ВУЦИК от 16 октября 1922 г. — Х.: Издание Народного комиссариата просвещения УССР, 1922. — С. 75; «Кодекс законов о народном просвещении УССР». Утвержденный ВУЦИК 2-го ноября 1922 г. на основании постановления III Сессии VI созыва ВУЦИК от 16 октября 1922 г. // Фото-кино. — 1923. — № 2/3. — Декабрь–январь. — С. 29–30; Вестник работников искусств. — 1923. — № 5/6(16/17). — Январь–февраль. — С. 81.

від приналежності житлового будинку, в якому знаходилося кінопідприємство, приміщення, займане ним, вважалося приналежним ВУФКУ, а усе кінематографічне майно було власністю держави і ВУФКУ лише могло ним розпоряджатися. З цього випливало, що на усій території України володіння кіномайном було надане виключно ВУФКУ. На думку фахівців того часу, «стаття недостатньо опукла, бо вона не обумовлює належних Управлінню прав юридичної особи»[1115]. Звичайно, за законом і за сукупністю прав, наданих ВУФКУ, випливає, що воно було юридичною особою з усіма витікаючими з цього правовими наслідками.

Деякі колізії в статтях 761 і 763 пояснюються недостатньою розробленістю і неузгодженістю статей закону. За статтею 751 — ВУФКУ було підлеглим органом Головполітосвіти, але при цьому не визначалися межі цієї підлеглості. А у ст. 763 ВУФКУ визначалося установою, що знаходиться на госпрозрахунку. Із статті 764, згідно з якою управління залучалося до агіткампаній Головполітосвіта, можна зробити висновок, що головний сенс підлеглості полягав в ідеологічному керівництві діяльністю Управління, але не вказував на загальну підлеглість[1116]. Іншими словами, госпрозрахункова організація ВУФКУ підпорядковувалася виключно ідеологічній установі — Головполітосвіти, і в документі не було визначено ступінь цієї підлеглості. Врегулювання цих та інших неузгодженостей відбулося згодом, у процесі перетворення ВУФКУ.

Проте, незважаючи на те, що норми глави «Кінематографія» недостатньо детально прописані, «Кодекс законів про народну освіту» вніс певне роз’яснення прав держави в особі ВУФКУ на усю кінематографію. У законі виняткове право володіння і експлуатації усього кіновиробництва було чітко визначене за державою, що значно полегшувало роботу ВУФКУ в управлінні кіногалуззю в республіці і сприяло зародженню української кінопромисловості.

Протягом 1923 року в усіх республіках Союзу тривав масштабний перехід промисловості на господарський розрахунок. В Україні у 1923 році було закінчено розмежування трестів по їх підлеглості. Для цього була створена спеціальна комісія з перегляду трестів[1117]. 31 березня 1923 року УРНГ видає спеціальний наказ № 162, відповідно до наказу ВРНГ № 153, де вказувалося усім українським трестам, які не мали затверджених положень, негайно надати проекти таких на затвердження до президії УРНГ[1118]. У резолюціях сьомої конференції КП(б)У, що проходила в Харкові з 4 по 10 квітня, підкреслювалося, що юридичне оформлення трестів як закінчених господарських одиниць має покласти основу для встановлення правильних господарських стосунків між держпідприємствами і державою і забезпечити вільніше маневрування ресурсами і гнучкіші форми залучення засобів до промисловості[1119]. І, нарешті, 10 квітня 1923 року ВЦВК і Раднарком РРФСР видають Декрет «Про державні промислові підпри-

1115. Гринфельд Л. Вказ. пр. — С. 10.
1116. Там само. — С. 11.
1117. О работе комиссии по пересмотру трестов // Экономическая жизнь. — 1923. — № 73(1303). — 3 апреля. — С. 5.
1118. Приказ № 162 УСНХ от 31 марта 1923 г. // Сборник приказов по УСНХ. — № 1–2–3. — Январь–февраль–март. — Х.: Редакционно-издательский отдел УСНХ, 1923. — С. 56.
1119. Резолюции конференции по докладу о задачах XII съезда РКП(б) // Коммунистическая партия Украины в резолюциях и решениях съездов и конференций. 1918–1956. — К.: Государственное издательство Украины, 1958. — С. 225.

ємства, що діють на засадах комерційного розрахунку (трести)[1120]». На додаток до Декрету було видано спеціальні інструкції[1121].

Проголошення принципів Декрету неминуче мало супроводжуватися значною перебудовою організації промисловості, поспіхом створеної в перехідний період восени 1921 року.

Декрет мав остаточно врегулювати процес реєстрації (трестування) і перереєстрації (перетрестування) наявних на території СРСР трестів, але був розроблений стосовно організації нових трестів. Лише у ст. 53 Декрета вказувалося на необхідність перетворення існуючих трестів, але, встановлюючи порядок виникнення трестів, Декрет не давав ніякого роз'яснення між трестами реорганізованими і виникаючими. Трести, що реорганізуються, мали виконати від початку до кінця всі ті формальні акти і дії, необхідні для виникнення нових трестів. Декрет при цьому обставляв організацію трестів цілим рядом дуже складних формальностей, які повинні суворо забезпечити майнові інтереси держави, що надавала трестам великі статутні капітали. Разом з тим, однак, законодавство піклувалося про те, щоб реорганізація була здійснена на ходу, без щонайменшого збитку для продуктивної роботи трестів. Звідси — низка дуже цікавих колізій. Було б природно чекати, що організації нових трестів передуватиме повна і формальна ліквідація старих і між діяльністю обох організацій закладається абсолютно точний, що не викликає ніяких сумнівів правовий фундамент. Насправді, цього не було. Декрет не передбачав рішення про форми ліквідації старого тресту. Він не передбачав також розмежування компетенції між старим і новим правлінням у перехідний період між затвердженням статуту і реєстрацією трестів, хоча між цими двома моментами, на думку авторів закону, лежить досить тривалий проміжок часу. Не було в законі і досить ясної відповіді на питання про те, яким чином новий трест є правонаступником по зобов'язаннях старого тресту, чи правоможний новий трест відмовлятися від тих або інших зобов'язань старого тресту. Судячи із загального характеру Декрету, трест, що реорганізується, є генеральним наступником старого тресту в тому сенсі, що приймає усе його майно без виключення[1122].

1120. Декрет о государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах) // Экономическая жизнь. — 1923. — № 79(1309). — 12 апреля. — С. 2; Декрет о государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах) // Известия ВЦИК. — 1923. — № 82, 83. — 12, 13 апреля; Декрет о государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах) // Сборник приказов по ВСНХ и его главным и функциональным управлениям. — № 8. — Апрель. — М.: Редакционно-издательский отдел, 1923. — С. 3–10; Декрет о государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах). — 1924. — 332, [I–XXXII] с.

1121. Инструкция правлениям трестов, действующая на основании Декрета о трестах от 10/IV–23 г. // Сборник приказов по ВСНХ и его главным и функциональным управлениям. — № 14. — Июль. — М.: Редакционно-издательский отдел, 1923. — С. 22–23; Декрет о государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах) // Законодательство о трестах, синдикатах и органах урегулирования промышленности / под ред. А. М. Гинзбурга-Наумова. Изд. второе. — М.: Издательство ВСНХ, 1924. — С. 1–60.

1122. Предисловие ко второму изданию // Законодательство о трестах, синдикатах и органах урегулирования промышленности / под ред. А. М. Гинзбурга-Наумова. Изд. второе. — М.: Издательство ВСНХ, 1924. — С. XXV.

Відповідно до статті 55 Декрету його дія поширювалася по усій території РРФСР і усіх союзних республік[1123]. Проте 2 липня 1923 року ВУЦВК видав Декрет «Про державні промислові підприємства, що діють на засадах комерційного розрахунку (трести)»[1124], яким до Декрету РРФСР від 10 квітня було внесено низку змін, що обмежують компетенцію РТО, ВСНХ і НКФ СРС Р без належних на те повноважень.

Декрет ВУЦВК, також наказував усім наявним українським трестам пройти перереєстрацію. 28 листопада 1923 року, після завершення перереєстрації ВУФКУ, Раднарком УРСР видає постанову про асигнування засобів на розширення кіновиробництва і про призначення нового правління відомства[1125].

Робота уряду по нарощуванню темпів виробництва також вплинула на перебудову і розвиток української кіногалузі. 30 липня 1924 року ВУЦВК і Раднарком УРСР, на підставі Декрету ВУЦВК «Про державні промислові підприємства, що діють на засадах комерційного розрахунку (трести)» від 2 липня 1923 року, видали другу редакцію «Положення про Всеукраїнське фотокіно-управління».

В одинадцяти статтях Положення більш точно формулювався статус ВУФКУ, визначалася його нормативно-правова база, що регулює механізм монополізації кіно у сфері експортно-імпортних операцій, фінансово-майнову і організаційно-структурну діяльність:

«Ст. 1. ВУФКУ є органом Наркомосвіти УРСР у складі Головполітосвіти, що здійснює культурно-освітні і політико-ідеологічні завдання в області фото-кіно справи по його директивах.

Ст. 2. Зазначене завдання ВУФКУ виконує шляхом здійснення державної монополії на кінематографічну справу в усіх галузях і стадіях виробництва, прокату і демонстрації кінофільм.

Ст. 3. Усе кінематографічне майно на території УРСР, як-то кінофабрики і майстерні, є власністю держави і знаходиться у винятковому віданні й управлінні ВУФКУ.

Примітка 1. Вказане в цій ст. майно, якщо воно до видання цього Положення з будь-якої причини не було передано, підлягає негайній передачі органам ВУФКУ в центрі і на місцях.

Примітка 2. Кінотеатральні будівлі і приміщення, визнані ВУФКУ з міркувань господарської доцільності не придатними для експлуатації, передаються відповідним державним установам по приналежності.

Примітка 3. Стаття 3-я даного Положення не поширюється на кіномайно політосвітянських установ Червоної армії, партійних, робочих клубів і сільбудинків.

1123. Декрет о государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах) // Законодательство о трестах, синдикатах и органах урегулирования промышленности / под ред. А. М. Гинзбурга-Наумова. Изд. второе. — М.: Издательство ВСНХ, 1924. — С. 59.

1124. О государственных промышленных предприятиях, действующих на началах коммерческого расчета (трестах): Постановление ВУЦИК от 2 июля 1923 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1923. — Отдел первый. — № 25. — 22 августа. — Ст. 377.

1125. Кино-газета. — 1923. — № 13. — 4 декабря. — С. 2.

Примітка 4. Якщо кіномайно і кіноустаткування належить будь-якій держустанові та до цього часу експлуатувалося останньою, то воно (майно) має бути передане ВУФКУ на підставі спеціальної угоди з власниками майна.

Ст. 4. Право на монополію вивезення кіномайна за кордон і ввезення з-за кордону належить ВУФКУ із дотриманням чинних законів про зовнішню торгівлю.

Ст. 5. Монопольна діяльність ВУФКУ (ст. 2) поширюється на усю територію УРСР.

Ст. 6. ВУФКУ діє за господарським розрахунком на правах державного тресту, встановлених Декретом ВУЦВКа від 2 липня 1923 р. (Збір. узак. за 1923 р., № 25. ст. 377), із винятками, вказаними в цьому Положенні.

Ст. 7. Капітал ВУФКУ утворюється в порядку, визначеному його статутом.

Ст. 8. Наркомосвіти стосовно ВУФКУ надаються усі права, що належать ВРНГ УРСР, згідно з Декретом про трести.

Ст. 9. Правлячі ВУФКУ та Ревізійна Комісія призначаються Наркомосвіти у складі Голови і двох членів з одночасним визначенням терміну дії їх повноважень.

Ст. 10. ВУФКУ може бути ліквідоване тільки за постановою Ради Народних Комісарів.

Ст. 11. Порядок ліквідації встановлюється Наркомосвіти за угодою з Наркомфіном УРСР[1126].

10 вересня 1924 року Українська Економічна Рада затвердила «Положення про ВУФКУ»[1127].

На відміну від «Кодексу законів про народну освіту» і «Положення про ВУФКУ» у першій редакції в «Положенні про ВУФКУ» у наступній редакції більш конкретно визначалися підлеглість відомства, його завдання, права і обов’язки у сфері монополізації кіно. Відповідно до статей 761-764 Кодексу найважливішу роль в управлінні українською кінематографією відігравала Головполітосвіта. Усе кіновиробництво, кінопрокат і демонстрація фільмів були монополією держави і знаходилися у віданні й управлінні Головполітосвіти в особі підпорядкованого йому органу — ВУФКУ, яке залучалося Головполітосвітою до проведення поточних агітаційно-пропагандистських кампаній. Усе кінематографічне майно на території УРСР, таке як: будівлі, устаткування й інвентар — було власністю держави і знаходилося у розпорядженні ВУФКУ.

Відповідно до статей 1-6 і 8 «Положення про ВУФКУ» із 1924 року фотокіноуправління було органом Наркомосвіти УРСР у складі Головполітосвіти, що здійснювало культурно-освітні й політико-ідеологічні завдання в області фото- і кіносправи по його директивах. Вказане завдання ВУФКУ виконувало шляхом здійснення державної монополії на кінематографічну справу в усіх галузях і стадіях виробництва, прокату і демонстрації фільмів. Усі кінофабрики і майстерні, були власністю держави, але знаходилися у виключному віданні й управлінні ВУФКУ. Монопольна діяльність ВУФКУ поширювалася на усю територію УРСР. Відповідно до положень Декрету ВУЦВК «Про державні промислові під-

1126. Положение о Всеукраинском фотокино-управлении: Постановление ВУЦИК и РНК УССР от 30 июля 1924 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х, 1924. — Отдел первый. — № 19. — 3 октября. — Ст. 169.

1127. Вишневский В. Е., Фионов П. В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). — М.: Искусство, 1974. — С. 31.

приємства, що діють на засадах комерційного розрахунку (трести)» від 2 липня 1923 року Наркомосвіти стосовно ВУФКУ надавалися усі права, що належали і ВРНГ УРСР, а ВУФКУ діяло на господарському розрахунку на правах державного тресту.

Таким чином, ВУФКУ як самостійний орган безпосередньо підпорядковувалося Наркомосвіти, а не його органу — Головполітосвіти. Наркомосвіти, у свою чергу, отримував усі повноваження УРНГ, згідно зі статтею 8 «Декрету про трести». Проте в Положенні не було прописано розподіл повноважень відносно ВУФКУ між Наркомосвіти і Головполітосвітою. Оскільки, згідно з Положенням, ВУФКУ було одночасно «госпрозрахунковим трестом і органом Наркомосвіти у складі Головполітосвіти», то до функцій Головполітосвіти, ймовірно, було віднесено лише керівництво ідеологічною діяльністю ВУФКУ.

У пояснювальній записці до проекту Положення, направленій заст. Наркомосвіти Я. Ряппо у ЦК КП(б)У, відзначалося, що трести, організовані відповідними наркоматами, мають знаходитися в їх підпорядкуванні. Тому на ці наркомати поширювалися усі пункти декрету ВУЦВК від 2 липня 1923 року стосовно ВРНГ УРСР. Не менш важливою причиною для змін стали протиріччя, викликані, з одного боку, госпрозрахунковим статусом ВУФКУ, а з іншого — його підпорядкованості суто ідеологічному органу. Далі поєднувати ці два несумісні підходи означало постійно піддаватися конфліктам, викликаним спробою отримати одночасно комерційну вигоду і провадити агітаційно-пропагандистську роботу. В умовах кризи і катастрофічної нестачі державних коштів, комерційна діяльність була єдиним способом виживання кінематографії, але і перехід на повну комерціалізацію також був неможливий через загрозу втрати контролю над «великим німим» з боку партії. Використання ж кінематографу виключно в пропагандистських цілях за умови необхідності постійних і значних фінансових вкладень, ймовірно, спричинило б його фінансовий крах. Запропонований варіант мав задовольняти одночасно і ринок, і ідеологію:

«Таке призначення прибутку має бути через те, що перед ВУФКУ стоїть серйозне ударне завдання революціонізувати і радянізувати кінофільми; досягнення цієї мети повністю залежить від рівня виробничих можливостей ВУФКУ, які в даний момент за відсутності достатніх ресурсів дуже обмежені. Українське виробництво ще дуже далеке від того стану, при якому пропозиція радянської фільми буде відповідати попиту на неї з боку широких мас трудящих і політичним завданням керівних органів. — Відзначалося в пояснювальній записці. — Використання щорічного доходу дозволить направити кіновиробництво у вказаному напрямі до належного рівня»[1128].

Після затвердження УЕР «Положення про ВУФКУ» (10 вересня 1924 р.) відповідно до постанови ВРНГ УРСР «Типовий статут трестів, що знаходяться в безпосередньому віданні ВРНГ УРСР» від 14 червня 1924 року[1129] було розроблено проект «Статуту про ВУФКУ».

1128. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 1779. — Арк. 77–78. Цит. за: Росляк Р. Указ соч. — С. 206.
1129. Типовой устав трестов, находящихся в непосредственном віданні ВСНХ УССР: Постановление от 14 июня 1924 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1924. — Отдел второй. — № 15. — 24 ноября. — Ст. 28.

З моменту прийняття «Положення про ВУФКУ» до прийняття «Статуту ВУФКУ» союзні партійні й державні органи видали декілька постанов і директив, спрямованих на розвиток радянської кіногалузі.

Ефективність процесу відновлення виробничої, економічної і матеріально-технічної бази радянської кінематографії не задовольняла союзні урядові й партійні органи. Видана 12 листопада 1924 року спільна постанова ЦВК СРСР і Раднаркому СРСР «Про звільнення від промислового податку кінотеатрів і операцій щодо зйомки й обробки фільм» була спрямована на оздоровлення кінематографу. Постанова звільняла від промислового податку усі кінотеатри, кіновиробничі підприємства, а також наказувала усім фінансовим органам знизити ставку місцевого податку з публічних видовищ і розважальних заходів до 10%[1130].

25 квітня 1925 року ЦК КП(б)У, керуючись, ймовірно, директивами XIII з'їзду РКП(б), з метою посилення партійного контролю над українською кінематографією видає спеціальну постанову:

«1. Доручити оргрозподілу підшукати для ВУФКУ відповідних працівників на господарську роботу й ідеологічно стійких редакторів.

2. Доручити комуністам, що працюють у Наркомосвіти й ВУФКУ, розробити план кіноустановок протягом 25 року в інших 5-ти губерніях (Полтавській, Чернігівській, Катеринославській, Одеській, Волинській). Погодити закупівлю ВУФКУ кіноапаратів за кордоном (у розмірі до 600), якщо виробництво СРСР не забезпечить виконання плану.

3. Доручити комуністам, що працюють в "УЕР", сприяти організації в Харкові заводу ВУФКУ для вироблення кіноустановок.

4. Запропонувати комуністам, що працюють у вищій житловій комісії, розглянути питання про термінове надання приміщення для кінолабораторії.

5. Запропонувати комуністам, що працюють у ВУФКУ, організувати влітку курси партійців-кіномеханіків, зокрема, для сільських кіно…»[1131].

2 травня 1925 року УЕР з деякими змінами затвердив проект статуту ВУФКУ (протокол № 29/299)[1132], а через деякий час статут був опублікований як окрема брошура[1133]. Апарат ВУФКУ складався із правління, організаційного, виробничого, прокатного відділів і ревізійної комісії. Відзначимо, що статут Совкіно було затверджено раніше — 10 грудня 1924 року[1134], але про це буде сказано далі.

1130. Об освобождении от промыслового налога кинотеатров и операций по съемке и обработке фильм: Постановление ЦИК СССР и РНК СССР от 21 ноября 1924 г. // Известия ВЦИК. — 1924. — № 240. — 26 ноября; Об освобождении от промыслового налога кинотеатров и операций по съемке и обработке фильм: Постановление ЦИК СССР и РНК СССР от 21 ноября 1924 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1924. — Отдел первый. — № 27. — Ст. 230.

1131. По докладу ВУФКУ: Постановление ЦК КП(б)У от 25 апреля 1925 г. // Известия Центрального Комитета Коммунистической партии (большевиков) Украины. — 1925. — № 5. — 25 апреля. — С. 42.

1132. Витяг з протоколу № 29/299 засідання Економічної Наради УСРР від 2 мая 1925 р. // ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 5. — Спр. 851. — Арк. 7.

1133. Статут Всеукраїнського фотокіноуправління «ВУФКУ». — Х., 1925. — 23 с.

1134. Об утверждении Устава Всероссийского фотокинематографического акционерного товариства «Советское кино» (Совкино): Постановление РНК РСФСР от 10 декабря 1924 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. — М., 1925. — Отдел 2. — № 7. — 1 апреля. — Ст. 15.



ВИТЯГ

з протоколу № 29/299 засідання Економічної Наради УСРР

від 2-го мая 1925 р.

СЛУХАЛИ:	ПОСТАНОВИЛИ:
4. Проект Устава Всеукраинского Фото-Кино-Управления. /тов. КУЗНЕЦОВ/ Д. № 333 Арх. VI/13. Вн. Наркомпрос.	4. 1/ Проект устава Всеукраинского Фото-Кино-Управления "ВУФКУ" /, - утвердить, с нижеследующими поправками: В ст. 9-й раздела 3-го слова: "в составе 3-х лиц: Председателя и 2-х членов" - заменить словами: "в составе от 3-х до 5-ти лиц." В статье 13-й того же раздела в начале третьего абзаца после слов: "Народным Комиссариатом" - вставить слова: "Просвещения, при участии Наркомфина УССР". В том же абзаце слова: "Совета Народных Комиссаров" заменить словом: "ЭКОСО". 2/ Считать необходимым установить для Всеукраинского Фото-Кино-Управления такой же порядок рассмотрения баланса и распределения прибылей, какой существует для других предприятий, находящихся на хозрасчете и не находящихся в ведении ВСНХ УССР. 3/ Считать необходимым на ближайшие 2-3 года прибыль Всеукраинского Фото-Кино-Управления не отчуждать, а обращать на усиление основного и оборотного капиталов этого учреждения. 4/ Поручить Наркомпросу и Наркомфину УССР согласовать план дальнейшего увеличения основного и оборотного капиталов ВУФКУ, за счет прибылей и определить предельную сумму, до которой должен быть доведен основной капитал в ближайшие 3 года.

Секретарь - т. ВРАГЕ

Верно: технический секретарь

Виписка з протоколу № 29/299 засідання Економічної наради УРСР 2 травня 1925 р.

«Статут ВУФКУ», як і типовий статут тресту, складався з семи розділів: «Загальні положення», «Майно тресту», «Фінансування тресту», «Занаряження і реалізація продукції», «Порядок зміни статуту», «Ліквідація тресту». Але на відміну від типового статуту мав 33 статті замість 35. Розглянемо відмінність статутів. У статті 1 типового статуту про трести регламентувалося утворення будь-якого тресту «для спільного управління на засадах комерційного розрахунку з метою отримання прибутку». У «Статуті ВУФКУ» стаття 1 виглядала таким чином:

«1. Всеукраїнське Фото-кіно-управління є органом Народного Комісаріату Освіти, що виконує культурно-освітню і політико-ідеологічну роботу в області кінosправи по його завданнях і діє на господарському розрахунку. Вказану діяльність Всеукраїнське Фото-кіно-управління виконує шляхом:

а) здійснення на території УРСР державної монополії на кінематографію в усіх її областях і стадіях, як-то: виробництво, прокат, демонстрація, закупівля і збут кінофільм, монопольне ввезення закордонної кінопродукції в УРСР і вивезення української кінопродукції за кордон із дотриманням чинних законів про зовнішню торгівлю, відкриття і експлуатація кінотеатрів безпосередньо або шляхом здачі в оренду і т. п.;

б) запровадження підсобних операцій по виробництву, закупівлі і збуту кіноапаратури, кіноустаткування і фототоварів»[1135].

Статтю 6 типового статуту, відповідно до якої «у своїй торгово-промисловій діяльності трест підпорядковується усім законоположенням про промисловість і підлягає усім видам оподаткування, встановленим для державних підприємств, що діють на основі комерційного розрахунку», — не було включено до «Статуту ВУФКУ». Відсутність цієї статті, пояснюється тим, що ВУФКУ як культурно-просвітницька організація звільнялася від сплати промислового податку на підставі цитованої вище постанови ЦВК СРСР і Раднаркому СРСР «Про звільнення від промислового податку кінотеатрів і операцій по зйомці і обробці фільм» від 21 листопада 1924 року.

У статті 9 типового статуту визначалися цілі і завдання тресту:

«Трест володіє, користується і розпоряджається наданим йому майном для здійснення своїх господарських і торгово-промислових завдань, з метою отримання прибутку, і зобов'язаний існувати на рахунок засобів, наданих йому за статутом, і зберегти наданий йому основний капітал…».

У «Статуті ВУФКУ» ця ж стаття, але під № 8 була складена таким чином:

«Всеукраїнське Фото Кіно Управління володіє, користується і розпоряджається наданим йому майном для здійснення своїх господарських, виробничих і торгово-промислових завдань, з метою отримання прибутку, ***необхідного для досягнення поставленої культурно-проосвітницької мети [курсив наш, — В. М.]***, і зобов'язане існувати за рахунок ресурсів, наданих за цим статутом, і зберігати наданий йому основний капітал…»[1136].

У цій статті зазначалося, що першочергове значення в діяльності ВУФКУ мають культурно-просвітницькі цілі, а комерційна складова діяльності — лише засіб досягнення мети.

Згідно зі статтею 17 типового статуту трест не мав права без дозволу ВРНГ перебудовувати свої приміщення, здавати їх в оренду, купувати і брати в оренду чужі приміщення. Відповідно в статті 16 «Статуту ВУФКУ» управління без дозволу Наркомосвіти могло здійснювати капітальне переобладнання будівель, розширювати підприємства, купувати, а також брати в оренду будівлі на термін не більше шести років, здавати в оренду свої будівлі підприємства. Такий відступ від типового статуту був обумовлений, тим, що майно ВУФКУ складало, зазвичай, численні невеликі кінотеатри, які здавалися в оренду. Ремонт же зданих

1135. Устав Всеукраинского Фото-Кино-Управления «ВУФКУ»: Утвержден ЭКОСО УССР 2 мая 1925 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1925. — Отдел второй. — № 14/15. — 2 сентября. — Ст. 34.
1136. Там же; Статут Всеукраїнського фотокіноуправління «ВУФКУ». — Х., 1925. — 23 с.

в оренду кінотеатрів проводився орендарями. А оформлення численної документації додало б у роботу Наркомосвіти багато додаткової бюрократичної тяганини.

Стаття 19 типового статуту і, відповідно стаття 18 «Статуту ВУФКУ», були практично ідентичними. Та оскільки ВУФКУ проводило операції не лише в адміністративно-господарському, виробничому і комерційному полі, але і щодо здійснення культурно-просвітницьких і політико-ідеологічних завдань у сфері кіносправи, то його діяльність в статуті дробилася на дві категорії:

«А. В ідеологічній і культурно-просвітницькій сферах: здійснення завдань і заходів Народного Комісаріату Освіти, спрямованих до використання кінематографії для політичного і культурного виховання мас трудящих, залучення наукових і художніх сил для літературної і художньої обробки кіносценаріїв і сюжетів для кінофільм, заснування конкурсів і призначення премій за кращі кіносценарії, організація редакційних колегій, наукових експедицій для вивчення кіновиробництва і кінопостановок за кордоном, організація кіновиставок, кіностудій, видання кіножурналу і т. ін.

Б. В адміністративно-господарській, виробничій і комерційній сферах…»[1137].

Стаття 26, відповідно до якої трест зобов'язався бути членом місцевої товарної біржі, також не була включена до «Статуту ВУФКУ».

Стаття 9 «Статуту ВУФКУ» збільшувала чисельність правління, але зменшувала термін його повноважень:

«Для управління Всеукраїнським Фото-кіно-управлінням призначається Правління в складі від трьох до п'яти осіб, що призначаються Народним Комісаріатом Освіти, терміном на 1 рік. Правління діє під керівництвом Народного Комісаріату Освіти, згідно із затвердженою ним інструкцією…»[1138].

Згідно зі статтею 7 майно ВУФКУ складало:

«Загальна вартість статутного капіталу, що надається Всеукраїнському Фото Кіно-управлінню, визначається в сумі 1 089 081 кар. 28 коп. (один мільйон вісімдесят дев'ять тисяч вісімдесят один карбованець 28 коп.), згідно з інвентарним вступним балансом на 1-е квітня 1924 року, що додається до цього, причому основний капітал дорівнює 830 696 крб. 83 коп. (вісімсот тридцять тисяч шістсот дев'яносто шість карбованців 83 коп.), а оборотний — 258 884 крб. 45 коп. (двісті п'ятдесят вісім тисяч вісімсот вісімдесят чотири карбованці 45 коп.)»[1139].

Винятки і зміни формулювань окремих статей в «Статуті ВУФКУ» було враховано згідно з рекомендаціями Наркомосвіти[1140] і УЕР[1141].

Завдяки прийнятому статуту ВУФКУ отримало велику автономію у своїй діяльності. Як і усі трести, починаючи з 1923 року, відомство могло фінансуватися як коштом держави, так і шляхом залучення кооперативного і приватного капіталів.

1137. Там само.
1138. Там само.
1139. Там само.
1140. Пояснююча записка [Наркомосвіти УСРР] // ЦДАВО України. — Ф. 8. — Оп. 3. — Спр. 1285. — Арк. 8–9.
1141. Витяг з протоколу № 29/299 засідання Економічної Наради УСРР від 2 травня 1925 р. // ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 5. — Спр. 851. — Арк. 7.

Статті 1 «Положення про ВУФКУ» і «Статуту ВУФКУ» кардинально відрізнялися. Відповідно до статті положення ВУФКУ було органом Наркомосвіти УРСР у складі Головполітосвіти, що здійснює культурно-просвітницькі й політико-ідеологічні завдання в області фото- і кіносправи по його директивах, тобто наявна невизначеність повноважень. Статут визначав ВУФКУ як відомство, що є органом Наркомосвіти і виконує культурно-просвітницьку і політико-ідеологічну роботу в області кіносправи відповідно до його розпоряджень. Головполітосвіта в статуті взагалі не згадується. Також в статуті було детально роз'яснено аспекти фінансової, адміністративної, ідеологічної і культурно-просвітницької діяльності кіновідомства.

Проте у «Статуті ВУФКУ» не було внесено зміни, що відповідали б статтям 3 і 4 постанови УЕР від 2 травня 1925 року:

«3. Вважати за необхідне у найближчі 2–3 року прибуток Всеукраїнського Фото-кіно-управління не відчужувати, а направляти на посилення основного і оборотного капіталів цієї установи.

4. Доручити Наркомосвіти і Наркомфіну УРСР погоджувати план подальшого збільшення основного і оборотного капіталу ВУФКУ за рахунок прибутків і визначити граничну суму, до якої має бути доведений основний капітал у найближчі три роки»[1142].

Так потрібна для сталого розвитку кіногалузі постанова була прийнята 10 червня 1925 року. ВУЦВК і Раднарком УРСР видали постанову «Про зміни і доповнення положення про Всеукраїнське Фото-кіно-управління», де «Положення про ВУФКУ» доповнювалося статтею 8.1 в наступній редакції:

«…Чистий прибуток, що має відраховуватися в дохід казни Всеукраїнського Фото-кіно-управління та визначається Комісією Народного Комісаріату Фінансів УРСР, протягом перших 3-х років йде на збільшення оборотного капіталу Всеукраїнського Фото-кіно-управління і розширення його виробництва»[1143]. Таку пільгу, у вигляді відміни протягом трьох років перерахування до республіканського бюджету відсотка від прибутку, Совкіно отримало через півроку, завдяки виданій 12 грудня 1925 року аналогічній постанові Раднаркому РРФСР.

Відзначимо, що на становлення ВУФКУ і його подальший розвиток багато в чому впливала політика ЦК ВКП(б), урядових органів і кіноорганізацій РРФСР. Тож детально розглянемо становлення нормативно-правової бази кіноорганізацій РРФСР.

У РРФСР одержавлення кінопромисловості й перехід її на госпрозрахунок проходило дещо інакше, чим в Україні. Зупинимося на цьому детальніше. 27 січня 1919 року при Наркомосвіти РРФСР було засновано Всеросійський Фото-кінематографічний відділ (ВФКО). Це була перша спроба опанувати кінематограф на державному рівні у всеросійському масштабі. 27 серпня 1919 року Раднарком РРФСР видає Декрет «Про перехід фотографічної і кінематографічної торгівлі і промисловості у відання Народного Комісаріату Освіти»:

1142. Там само.
1143. Об изменении и дополнении положения о Всеукраинском Фото-Кино-Управлении: Постановление ВУЦИК и РНК УССР от 10 июня 1925 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1925. — Отдел первый. — № 32. — 29 июня. — Ст. 251.

«1. Уся фотографічна і кінематографічна торгівля і промисловість як щодо своєї організації, так і для постачання і розподілу технічних засобів, що відносяться сюди, і матеріалів, передається на усій території РРФСР у відання Народного Комісаріату Освіти.

2. З цією метою Народному Комісаріату Освіти надається право:

а) націоналізації за узгодженням Вищої Ради Народного Господарства як окремих фото-кіно-підприємств, так і усієї фото-кіно-промисловості;

б) реквізиції підприємств і фото-кіно-товарів, матеріалів та інструментів;

в) встановлення твердих і граничних цін на фото-кіно-сировину і фабрикати;

г) виробництва, обліку і контролю фото-кіно-торгівлі і промисловості;

д) регулювання усієї фото-кіно-торгівлі і промисловості шляхом видання будь-яких постанов, обов’язкових для підприємств і приватних осіб, а рівно і для Радянських установ, оскільки вони мають стосунок до фото-кіно-справи»[1144].

З моменту видання цього Декрету прийнято вести літочислення радянського кіно. Маємо відзначити, що в Україні ще за півроку до прийнятого в РРФСР Декрету Раднарком УРСР видав Декрет «Про електротеатри» від 25 лютого 1919 року, де замість туманного формулювання «передається у віданні Народного Комісаріату Освіти» вказувалася, що кінотеатри, фільми і діапозитиви наукового і культурно-виховного характеру ***оголошуються власністю УРСР [курсив наш — В. М.]*** і передаються у відання кінокомітету[1145]. Але в українському Декреті не вказувалося про кіновиробничі і кінопрокатні підприємства.

Проте в реальному стані кінематографу великих змін не відбулося. Декрет не дав і не міг дати ніякого поступу вперед у сфері кіновиробництва і кінопрокату. Декрет в практичному сенсі мало що вирішував. Він лише встановив абстрактну можливість існування кіно як галузі державного управління і декларував свої наміри — узяти кінематограф під свою опіку. Та Декрет став стартовим майданчиком для поступового витіснення приватного кінематографу і початком будівництва кіногалузі на соціалістичному фундаменті[1146].

Проте 18 вересня 1919 року, керуючись Декретом «Про перехід фотографічної і кінематографічної торгівлі і промисловості у відання Народного Комісаріату Освіти» НКО РРФСР видає постанову «Про Всеросійський Фотокінематографічний Відділ Народного Комісаріату Освіти». У статті 3 вказаної постанови визначалися права ВФКО в області націоналізації кіносправи:

«…Для успішного виконання своїх завдань фото-кіно-відділу надається право: націоналізації за погодженням з Вищою Радою Народного Господарства

1144. О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения: Декрет РНК РСФСР от 27 августа 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. — М., 1919. — № 44. — 10 сентября. — Ст. 433; О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения: Декрет РНК РСФСР от 27 августа 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Правительства за 1919 г. — М., 1943. — Ст. 433.

1145. Об электротеатрах: Декрет РНК УССР от 25 февраля 1919 г. // Известия Временного Рабоче-крестьянского Правительства Украины и Харьковского Совета рабочих депутатов. — 1919. — № 53. — 25 февраля. — С. 5

1146. Евтушенко А. М. Ленинский декрет от 27 августа 1919 года в контексте истории отечественного кино // Вестник ВГУ. Серия: филология и журналистика. — 2014. — № 2. — С. 132.

як окремих фото-кіно-підприємств, так і усієї фото-кіно-промисловості, реквізиції підприємств і фото-кіно-товарів, матеріалів та інструментів; встановлення твердих і граничних цін на фото-кіно-сировину і фабрикати; виробництва, обліку і контролю фото-кіно-торгівлі і промисловості; регулювання усієї фото-кіно-торгівлі і промисловості шляхом видання будь-яких постанов, обов'язкових для підприємств і приватних осіб, а також Радянських установ, оскільки вони мають відношення до фото-кіно-справи…»[1147].

Навесні 1921 року, у зв'язку з переходом усієї країни на централізовано-планову систему господарювання, почала обговорюватися в керівних кругах РРФСР ідея об'єднання усіх радянських кіноорганізацій в єдину систему із загальним центром управління. У кінці червня мова про об'єднання кіногалузі в єдину систему із закритих обговорень в керівних кабінетах вилилася на сторінки преси. У газеті «Кіно» почалася люта дискусія прибічників і супротивників створення кіносиндикату — саме таким поняттям на першому етапі обговорення визначалося реформування радянської кінематографії. Згодом були ще спроби підпорядкувати республіканські кіноорганізації єдиному центру. Але про це мова піде пізніше.

У 1921 році стало очевидно, що ВФКО не зміг впоратися зі справою націоналізації кінематографу. «Немає жодного сумніву, — повідомляв у своїй доповідній записці заст. Наркома зовнішньої торгівлі РРФСР А. М. Лежава Наркому зовнішньої торгівлі РРФСР Л. Б. Красіну — що націоналізація приватного кінематографічного майна у 1919-му році була здійснена найнедбалішим чином. Більшість власників заздалегідь знали про час опису і, звичайно, приховали усе, що тільки можна було. Частину цього було сплавлено за кордон, решту досі приховують десь тут в очікуванні денаціоналізації. Таким чином, на облік було взято незначну і найменш цінну частину кінематографічного багатства Росії, і можливість утворення товарообмінного фонду зведено до мінімуму»[1148].

На провал націоналізації і відродження зруйнованої кінематографії в РРФСР серйозно вплинули не лише некомпетентність і практична недосвідченість персоналу, але були і об'єктивні причини: Громадянська війна, господарська розруха. У 1921 році Головполітосвіта Наркомосвіти РРФСР видали постанову про організацію художнього відділу Головполітосвіти і про передачу в його відання ВФКО[1149]. Особливо гостро відчувалася безпорадність ВФКО після переходу країни до НЕПу. На процеси трестування і перехід промисловості на інші форми госпрозрахунку ВФКО відреагував тільки через рік. За цей час встигли організуватися інші госпрозрахункові кіноорганізації «Севзапкіно», «Кіно-Москва»,

1147. О Всероссийском Фото-кинематографическом Отделе Народного Комиссариата Просвещения: Постановление НКП РСФСР от 18 сентября 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. — М., 1919. — № 46. — 22 сентября. — Ст. 448; О Всероссийском Фото-кинематографическом Отделе Народного Комиссариата Просвещения: Постановление НКП РСФСР от 18 сентября 1919 г. // Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1919 г. — М., 1943. — Ст. 448.

1148. Из доклада заместителя Наркома внешней торговли РСФСР А. М. Лежавы «Кинематографическая промышленность в России». 10 ноября 1921 г. // РЦХИДНИ. — Ф. — 17. — Оп. 60. — Спр. 44. — Арк. 109–112. Цит. за: История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Выпуск 1 / Сост.: В.С. Листов, Е.С. Хохлова. — М.: Материк, 1996. — С. 105–106.

1149. Хроника: [Ред. ст.] // Вестник театра. — 1921. — № 85/86. — С. 15.

«Русь», «Кіно-північ», «Пролеткіно» і інші. Вони мали у своєму розпорядженні кращі міські кінотеатри; їх кінофабрики випускали кінохроніку і приступили до виробництва ігрових картин. У руках цих організацій знаходився місцевий кінопрокат, а їх представники за кордоном забезпечували надходження великої кількості імпортних картин.

За підсумками діяльності ВФКО було зроблено гнітючий висновок:

«Не розбираючи причин гнітючого стану кінематографічної справи в Росії, необхідно вказати, що існування ВФКО в наявному вигляді абсолютно неприпустиме. <…> Його існування лише створює ілюзію, що кінематографічна справа в Росії нібито є і навіть налагоджується, тоді як насправді, й за загальними відгуками, руйнування цієї, колись квітучої, галузі нашої промисловості стрімко поглиблюється»[1150]. Також Лежава запропонував здати кінематограф в концесію іноземному капіталу.

Альтернативним проекту А. М. Лежави став проект завідувача ВФКО П. І. Воєводіна від 1 грудня 1921 року[1151]. Обидва проекти в грудні 1921 року розглядала урядова комісія під головуванням заступника наркома освіти Є. А. Літкенса, створена за розпорядженням В. І. Леніна. Проте комісія по суті відкинула обидва проекти, і після численних переробок її рішень 4 січня 1922 року Радою Труда і Оборони (РТО) було прийнято постанову «Про передачу виробництва в області фотокіно у відання ВРНГ»[1152], що остаточно заплутала стан справ в кіно і була скасована вже 8 березня 1922 р. Тим самим реорганізацію кіносправи було знову відкладено і розтягнуто на довгий термін — до середини 1920-х років.

20 вересня 1922 року Оргбюро ЦК РКП(б) за підсумками перевірки ВФКО видає постанову «Про роботу комісії з обстеження ВФКО»[1153], де вказувалося на недоліки в роботі відомства. Вжиті заходи полягали в посиленні й оновленні комуністами складу управління, визнання необхідності посилення цензури фільмів, у дорученні Агітпропу ЦК і членові Колегії Наркомосвіти В. М. Мещерякову «спеціальне спостереження за Фотокінокомітетом».

Численна критика ВФКО змусила владу зробити висновки і 19 грудня 1922 року видається Декрет Раднаркому РРФСР «Про перетворення фото-кіно-відділу Народного Комісаріату Освіти в Центральне Державне фото-кіно-підприємство»:

«1. Всеросійський фото-кіно-відділ Народного Комісаріату Освіти реорганізується в Центральне Державне фото-кіно-підприємство (Госкіно), що діє на за-

1150. Из доклада заместителя Наркома внешней торговли РСФСР А. М. Лежавы «Кинематографическая промышленность в России». 10 ноября 1921 г. // РЦХИДНИ. — Ф. — 17. — Оп. 60. — Спр. 44. — Арк. 109–112. Цит. за: История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Выпуск 1 / Сост.: В. С. Листов, Е.С. Хохлова. — М.: Материк, 1996. — С. 104–107.

1151. Самое важное из всех искусств: Ленин о кино. Сборник документов и материалов / Сост. и авт. предисл. канд. ист. наук А.М. Гак. — 2-е изд. доп. — М.: Искусство, 1973. — С. 217–218.

1152. О передаче производства в области фото-кино в ведение ВСНХ: Постановление СТО от 4 января 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. — М., 1922. — Отдел первый. — № 13. — 12 марта. — Ст. 131; О передаче производства в области фото-кино в ведение ВСНХ: Постановление СТО от 4 января 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Правительства за 1922 г. — М., 1950. — Ст. 131.

1153. Постановление Оргбюро ЦК РКП(б) (о работе комиссии по обследованию ВФКО). 20 сентября 1922 г. // Советское кино (1917–1978). Решение партии и правительства о кино. Сборник документов. Том. 1. (1917–1936). — М., 1979. — С. 28.

садах господарського розрахунку, з правами юридичної особи. Правління цього підприємства призначається і усувається колегією Народного Комісаріату Освіти і підзвітне йому у своїй діяльності.

2. У розпорядження Госкіно переходять усі фото-кіно-фабрики, кіноательє, державна прокатна контора з її місцевими відділеннями й інші підприємства, що фактично знаходяться на даний час в безпосередньому віданні Всеросійського фото-кіно-відділу, а також кінотеатри за спеціальним погодженням колегії Народного Комісаріату Освіти з виконавчими губернськими комітетами.

Примітка. Усі інші кінотеатри, що перейшли раніше у власність республіки, передаються в розпорядження місцевих органів народної освіти, в чиєму б віданні ці театри не знаходилися до моменту видання цієї постанови, за винятком кінотеатрів, що знаходяться у віданні політичних органів Червоної армії і флоту, які залишаються в користуванні зазначених політичних органів на основі договорів із відділами народної освіти. <…>

4. Госкіно надається монопольне право на прокат кінострічок на усій території РРФСР. Це право Госкіно може частково, в межах певних територій, передавати на договірних началах губернським відділам народної освіти. Приватним кінопідприємствам право прокату кінострічок може бути надане у разі, якщо вони мають власне кіновиробництво. Договори такого роду затверджуються колегією Народного Комісаріату Освіти…»[1154].

Керівником нового відомства, незважаючи на протести товаришів по службі, було призначено колишнього начальника ВФКО Л. А. Лібермана, оскільки йому протегував Нарком Освіти А. В. Луначарський.

У Декреті про Госкіно були серйозні недоробки. Нове відомство не мало повного контролю над кіновиробництвом, кінопрокатом і в його відання не потрапили численні кінотеатри, що були на балансі різних організацій. Але скрутне фінансове становище республіки не дозволяло роботу Госкіно розгорнути в повному об’ємі. Але на державному рівні підтримку у фінансуванні кіногалузі Наркомосвіти не отримав. X З’їзд Рад, що проходив з 23 по 27 грудня 1922 року, звертав «найсерйознішу увагу усіх органів Радянської влади, а також Наркомосвіти на величезне агітаційне і освітнє значення, яке може і має набути кінематографія для широких мас населення». Та все ж, визнаючи «усе значення мистецтва в культурному житті країни, X Всеросійський З’їзд Рад встановлює, тим не менше, що з причини нинішнього скрутного фінансового становища

1154. О преобразовании фото-кино-отдела Народного Комиссариата Просвещения в Центральное Государственное фото-кино-предприятие: Декрет РНК РСФСР от 19 декабря 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. — М., 1923. — Отдел первый. — № 1. — Ст. 4; Декрет о Госкино: Постановление РНК РСФСР от 19 декабря 1922 г. // Вестник работников искусств. — 1923. — № 5/6(16/17). — Январь–февраль. — С. 90–92; О преобразовании фото-кино-отдела Народного Комиссариата Просвещения в Центральное Государственное фото-кино-предприятие: Декрет РНК РСФСР от 19 декабря 1922 г. // Еженедельник Народного Комиссариата Просвещения. — М., 1923. — № 6; Сборник действующих постановлений по внешней торговле (с 22 апреля 1918 г. по 1 марта 1924 г.). — М., 1924. — С. 117.

Республіки, Наркомосвіти і його місцеві органи, при розподілі ресурсів, мають більшою мірою ніж дотепер зважати на першочергове значення школи»[1155].

У лютому 1923 року була затверджена інструкція Наркомосвіти щодо впровадження постанови про Госкіно. Тепер усі наявні організації могли займатися прокатом тільки на підставі укладених із Госкіно договорів[1156]. У Декреті дозвільна функція на прокатну діяльність організаціям, що не були у підпорядкуванні Госкіно, належала Колегії Наркомосвіти.

Постанова Раднаркому підвищувала статус керівного органу російської кінематографії. Це був вже не відділ при Наркомосвіти, а самостійна організація, хоч ще і підзвітна Наркомосвіти. Та реальний стан справ кіновідомства був плачевний. Баланс підприємства на січень 1923 року склав лише 58 626 241 карбованців. У активі балансу Госкіно знаходилися три кінофабрики і одна фотофабрика[1157]. Кіномережа, що належала Госкіно, була слабка. На початку 1923 року Госкіно прокатувало у своїй мережі фільми, з яких тільки 40% були власного виробництва. Інші — комісійні, поступали з інших радянських, кооперативних, приватних і зарубіжних кінофірм. Спроба Госкіно отримати державні субсидії на відродження кіногалузі виявилася невдалою, оскільки за умовами госпрозрахунку відомство мало самостійно заробляти кошти на функціонування.

Окрім згаданих вище госпрозрахункових організацій «Севзапкіно», «Кіно-Москва», «Русь», «Кіно-північ», «Пролеткіно», становленню і розвитку Госкіно заважали і приватні кінопідприємства «Єлін, Задорожний і К°», «Факел», «Екран», «Мінерва» та ін. Влада спробувала виправити незадовільний стан справ Госкіно. Про вкрай незадовільну роботу Госкіно було зазначено на XII з’їзді РКП(б), що проходив із 17 по 25 квітня 1923 року:

«За час нової економічної політики кількість кіно і їх пропускна спроможність зросли величезною мірою. Оскільки кіно використовує або стару російську картину, або картини західноєвропейського виробництва, воно фактично перетворюється на проповідника буржуазного впливу або розкладання мас трудящих. Необхідно розвинути кінематографічне виробництво в Росії як за допомогою спеціальних асигнувань уряду, так і шляхом залучення приватного (іноземного і російського) капіталу, за умови повного забезпечення ідейного керівництва і контролю з Боку держави і партії. <…> Особливу увагу ЦК з’їзд звертає на посилення керівного складу Госкіно. Це посилення з’їзд пропонує здійснити в найкоротший строк…»[1158].

У квітні 1923 року замість Л. А. Лібермана, що не виправдав довіри, головою правління Госкіно було призначено члена партії з 1901 року, провідного партійного працівника Е. С. Кадомцева. Та оздоровлення ситуації шляхом «зміцнення

1155. Из резолюций X Съезда Советов // Вестник работников искусств. — 1923. — № 5/6(16/17). — Январь–февраль. — С. 90.

1156. Рябчикова Н. «Пролеткино»: от «Госкино» до «Совкино» // Киноведческие записки. — 2010. — № 94/95. — С. 90–108.

1157. Начинательный баланс Центрального Государственного фото-кино-предприятия Госкино // Экономическая жизнь. — 1923. — № 165(1395). — 25 июля. — С. 8.

1158. Резолюция по вопросам пропаганды, печати и агитации // Двенадцатый съезд РКП(б) 17–25 апреля 1923 года. Стенографический отчет. — М.: Госполитиздат, 1968. — С. 714.

кадрів» очікуваних результатів не принесло. У липні 1923 року баланс Госкіно трохи збільшився і склав 66 266 640 карбованців[1159].

Після прийняття Декрету «Про перетворення фото-кіно-відділу Народного Комісаріату Освіти в Центральне Державне фото-кіно-підприємство» Наркомосвіти РРФСР видав відповідну інструкцію[1160]. Недоліком інструкції було те, що в ній не було визначено точного правового статусу приватних кінопідприємств. На підставі цієї інструкції було припинено діяльність приватних кінопідприємств, що поєднують виробництво і прокат. Прокат дозволявся приватним підприємствам у суворо пропорційній залежності від їх виробництва, а монополія прокату переходила до Госкіно. А оскільки приватні кіновиробничі підприємства здійснювали свою роботу від прибутку кінопрокату, то тепер їх робота виявилася під загрозою зриву. Утім, Госкіно планувало надання приватним підприємствам прокатного авансу під майбутнє виробництво, але для цієї мети не мав державних кредитів[1161].

В Україні становище ВУФКУ було більш визначеним, порівняно з Госкіно. Обидві організації, будучи госпрозрахунковими, вимушено лавірували між ринком і ідеологією і продовжували роботу, розпочату республіканськими фото-кіно-відділами Наркомосвіти. Та права в області державної монополії на кіно в УРСР і РРФСР були нерівнозначними. Відповідно до статей 761 і 762 «Кодексу законів про народну освіту» усе кіновиробництво та кінопрокат було монополією держави і знаходилося у віданні ВУФКУ, а усі кінотеатри передавалися управлінню у власність. Відповідно й усі закупівлі кіноустаткування, плівки і фільмів знаходилися в компетенції ВУФКУ. Права Госкіно в області монополізації були більш обмеженими. Відповідно до статей 2 і 4 Декрету «Про перетворення фото-кіно-відділу Народного Комісаріату Освіти в Центральне Державне фото-кіно-підприємство» у розпорядження Госкіно переходили усі кінофабрики, державна прокатна контора, що знаходилася в безпосередньому віданні ВФКО, а також кінотеатри. Усі інші кінотеатри, що знаходилися у власності республіки, передавалися в розпорядження місцевих органів народної освіти, за винятком кінотеатрів, що знаходяться у віданні політичних органів Червоної армії і флоту. Також, Госкіно надавалося монопольне право на прокат кінострічок на усій території РРФСР. Це право Госкіно мало можливість частково, в межах певних територій, передавати на договірних засадах Губнаросвіти. Приватним кінопідприємствам право прокату кінострічок могло бути надане у разі, якщо вони мали власне кіновиробництво. Стаття 6 встановлювала механізм ввезення іноземних фільмів і вивезення російських за межі РРФСР. Ця операція регулювалася Народним Комісаріатом Зовнішньої Торгівлі (НКЗТ) на підставі спеціальної угоди між Наркомосвіти, НКЗТ і НКВД.

1159. Пробный баланс Центрального Государственного фото-кино-предприятия Госкино // Экономическая жизнь. — 1923. — № 194(1404). — 30 августа. — С. 6.
1160. Инструкция об учреждении Госкино // Еженедельник Народного Комиссариата Просвещения. — М., 1923. — № 14; Инструкция о применении постановления РНК 19 декабря 1922 г. об учреждении Госкино // Еженедельник Народного Комиссариата Просвещения. — М., 1923. — № 18.
1161. Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 759–760.

Проте надання Госкіно монопольного права на кінопрокат піддалося жорсткій критиці. У «Тезах з питання реорганізації радянської кінематографії»[1162] відзначалося, що відносно Госкіно монополія затверджена була вузько-комерційна. Тоді як державі була важлива монополія для захисту ідеологічного й політичного аспекту кіно. Ця обставина викликала негативні явища в області кіносправи. В результаті прийняття Декрету від 19 грудня 1922 року поряд з існуючими державними кіноорганізаціями з'явилося ще одне — Госкіно. При цьому Госкіно вступало в конкуренцію з іншими організаціями і свою комерційну діяльність підкріплювало отриманою монополією.

Таким чином, монополією захищався не загальнодержавний інтерес, а інтерес однієї із прокатних контор. Крім того, завдяки статусу монополіста, Госкіно стало економічно давити інші кіноорганізації. Також прийняття Декрету негативно відбилося на розвитку кіногалузі в інших Союзних республік. Кожна республіка «відгородилася» власною монополією. Тому фільми, створені в РРФСР, широко не виходили у прокат в Україні, і навпаки — українські фільми в обмеженій кількості демонструвалися на російських екранах. Іншими словами, створена Декретом монополія більшою мірою була монополією комерційною.

Саме подібний курс критикував український професор І. Туркельтауб:

«Прийнятий же нині курс “на касу” безглуздий шкідливий. Він плодить лише найпотворніші і найнепривабливіші форми конкуренції однієї державної установи з іншими, знижує загальний художній рівень і зводить державні органи до ролі влучного у своїх розрахунках крамаря, що мимоволі орієнтується на базар»[1163].

Залишившись без фінансування, Госкіно спробувало розв'язати проблему, використовуючи своє монопольне право на прокат фільмів, і змушувало кіноорганізації відраховувати за прокат своїх фільмів іноді до 50% виручки. Це робило кінотеатральну справу нерентабельною, що у результаті призвело до закриття частини кінотеатрів. Крім того, Госкіно не впоралося із функціями рупора радянської влади. Приватні кіноорганізації, що забезпечували ринок, просто платили Госкіно за прокатні дозволи на свої картини, зміст яких не влаштовував партійні органи. Тому дуже скоро постало питання про перегляд політики держави відносно кіногалузі.

В Україні ВУФКУ знаходилося в більш привілейованому положенні порівняно з Госкіно в РРФСР, бо більшою мірою могло реалізовувати право кіномонополії і не конкурувати з іншими державними і приватними кіновиробничими організаціями, оскільки таких в Україні не було. Але в 1923 році, в самий розпал становлення української кінематографії повторно пролунали тривожні сигнали, щодо загрози автономії ВУФКУ від всесоюзних державних органів.

У РРФСР усі госпрозрахункові кіноорганізації зазнавали постійних труднощів з оборотним капіталом. Високі податки на кіномережу, що розорювали кінотеатри, і складність кінопрокату підривали і без того слабку матеріальну базу кінопідприємств, змушуючи їх працювати з постійними фінансовими ускладненнями, штовхали на шлях нездорової комерційної боротьби один з одним. Конкурентна

1162. ГАРФ. — Ф. — Р8326. — Оп. 2. — Спр. 1. — Арк. 5–6.
1163. Туркельтауб И. Искусство на Украине // Просвещение и искусство. — 1922. — № 1. — Январь. — С. 56.

боротьба державних кіноорганізацій на кіноринку розпиляла прибутки, що отримуються від прокату. Суперництво кінопідприємств тривало і на зовнішньому ринку, де вони вихоплювали один у одного кожну картину, набивали ціни на неї, перепродаючи її потім держпідприємствам з нарахуванням в 100–200%. Держава, що опікувалася відновленням промисловості, не могла виділити необхідних ресурсів на розвиток кінематографії. Спроби ж залучення іноземного капіталу закінчувалися, зазвичай, невдало. Залишався єдиний вихід — об'єднання капіталів усіх госпрозрахункових державних кінопідприємств і залучення великих паїв економічно сильних акціонерних товариств, банків і т. ін.[1164].

На одному із засідань Раднаркому СРСР Нарком Освіти А. В. Луначарський виступив із доповіддю про скрутне становище кінематографії. Після цього була створена спеціальна комісія під головуванням В. М. Манцева, що складалася із представників Наркомосвіти і державних підприємств. Вивчивши стан справ, комісія дійшла висновку щодо необхідності об'єднання усіх державних кінопідприємств в одне акціонерне товариство. Пропозиції комісії з питання про створення синдикату державних кінопідприємств 27 вересня 1923 року обговорювалися на нараді представників кінопідприємств (ВУФКУ, «Севзапкіно», «Кіно-Москва» і «Межрабпом») під головуванням Г. В. Циперовича[1165].

У ході обговорення визначилося дві точки зору. Перша — за акціонування усієї кіносправи Союзу з єдиним центром у Москві і входженням як акціонерів кіноорганізацій республік, що входять до Радянського Союзу. Інша точка зору, гнучкіша, зводилася до того, щоб не здійснювати відразу глобальну реорганізацію, а обмежитися трестуванням усіх кіноорганізацій окремих республік, з наступним об'єднанням трестів в один загальносоюзний кіносиндикат, з Правлінням у Москві. До функцій Синдикату, за планом, мали бити віднесені закупівля іноземних фільмів, продаж фільмів радянського виробництва в інші країни, затвердження усіх виробничих планів і кіносценаріїв. Відзначимо, що ще на початку 1922 року тенденція щодо впливу на роботу українських установ центральних урядових органів РРФСР[1166] була жорстко присічена УЕР і Раднаркомом УРСР. Відповідні постанови категорично забороняли усім губекономнарадам виконувати директиви центральних органів РРФСР, а також місцевим органам публікувати декрети і постанови установ РРФСР, до їх підтвердження найвищими законодавчими органами України[1167].

Делегація ВУФКУ на нараді представників кінопідприємств підтримала іншу точку зору[1168]. Підсумком наради стало ухвалення спеціальної резолюції «Про об'єднання кіносправи в загальносоюзному масштабі» з наданням права монопольного прокату усім республікам. 6 жовтня 1923 року ЦК Робмису зібрав нараду представників кіноорганізацій (Госкіно, ВУФКУ, «Севзапкіно», «Пролеткіно», «Кіно-Москва»), присвячену економічним формам організації кі-

1164. Фомин В. И., Гращенкова И. Н., Косинова М. Р., Зиброва О. П. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. — М., 2012. — С. 161.
1165. Кино-газета. — 1923 — № 4. — 2 сентября. — С. 1.
1166. Взаимоотношения с РСФСР // Коммунист. — 1922. — № 7(599). — 10 января. — С. 4.
1167. О публикации законодательных актов РСФСР // Коммунист. — 1922. — № 10(602). — 13 января. — С. 4.
1168. Берман Л. Вказ. пр. — С. 6.

новиробництва. На нараді також обговорювалася ідея об'єднання державних кінопідприємств. Ця ідея була також підтримана і Першою Всесоюзною нарадою по кіносправі, скликаною Наркомосвіти РРФСР 29–31 березня 1924 року. У нараді брали участь представники Наркомосвіти РРФСР, Госкіно, УРСР (ВУФКУ), Азербайджану, Туркменської республіки, Татарської республіки, і Киргизької республіки, ЦК Всеробмису, «Пролеткіно», «Пура», «Севзапкіно», «Кіно-Москви» і «Кіно-півночі».

Нарада підтвердила, що монополія прокату має бути збережена за державою. Визнано було доцільним організувати акціонерне товариство в масштабі РРФСР з одночасним синдикуванням в межах СРСР. Підходячи з надзвичайною пересторогою до вирішення цього питання, нарада забезпечила акціонування двома найважливішими пунктами — наданням позики в необхідних розмірах і зниженням податків.

Податкове питання вважалося усіма учасниками наради як найболючіше. Усі розуміли, що ніяка реорганізація (чи акціонування, чи синдикування) не призведе ні до чого, якщо політика Наркомфіну не зробить крутого розвороту у бік усвідомлення дійсного значення і стану радянської кінематографії[1169].

У резолюції наради з питання про монополію і об'єднання кінорганізацій, зокрема, відзначалося:

«1. Державна монополія прокату має бути збережена. Застосування її не має паралізувати ініціативу і розвиток кінопідприємств.

2. Право монополії зберігається не лише за союзними, але і за автономними республіками.

3. Нарада вважає доцільним швидке об'єднання радянських кінорганізацій усередині СРСР як акціонерне товариство. Неодмінною умовою такого об'єднання є: матеріальна підтримка з боку держави і зниження податків, що обтяжують кінопромисловість, а інакше переважає синдикування. З організацією об'єднання кінопідприємств в кожній республіці монополія прокату регулюється відповідним Наркомосвіти.

4. Нарада вважає за необхідне забезпечення особливо сприятливих умов використання внутрішнього ринку в усіх частинах Союзу для усіх радянських кінорганізацій.

5. Право зйомки на усій території Союзу має бути надане усім радянським кінорганізаціям.

6. Усі питання по загальному регулюванню кінематографії зосередити в єдиному органі Наркомосвіти РРФСР.

7. З питання про синдикування, а також з питання про податки прийняти формулу Комісії Манцева…»[1170].

Перед початком наради в пресі розгорнулася гостра полеміка між прибічниками і супротивниками централізації управління кіносправою. Прибічники радикальних заходів висловлювалися за вилучення монополії прокату з віда-

1169. Коцын Б. Первое Всесоюзное совещание по киноделу // Художник и зритель. — 1924. — № 4/5. — С. 124–125.

1170. Маршан Р., Вейнштейн П. Пять лет советской кинематографии: 1919–1924. Историко-политический и экономический обзор. Л.–М.: Издание журнала «Кино-неделя», 1925. — С. 220–221.

ння Наркомосвіти і підпорядкувати її відповідним економічним Наркоматам. За Наркомосвіти пропонувалося залишити лише монополію ідеологічного і художнього контролю і керівництва. Право монопольного прокату надати виключно державним і громадським кіновиробничим організаціям, а приватних підприємців позбавити права прокату і заборонити їм бути контрагентами, комісіонерами і т. ін.[1171].

В. Туркін розкритикував діяльність Госкіно і висловив думку, що на базі цього кіновідомства неможливе акціонування усієї радянської кінематографії. Він вважав, що Госкіно замість збанкрутілої формули монополії висуває формулу акціонування і тим самим переслідує корисливу мету — «централізувати у своїх руках радянське кіногосподарство в цілому». Також Туркін вважав, що при акціонуванні усіх радянських підприємств у акціонерного товариства виявиться засобів менше, ніж зараз є в сумі у усіх кінопідприємств[1172]. Подібної точки зору дотримувалися і деякі інші кінопрацівники[1173].

На початку травня 1924 року, напередодні скликання XIII з'їзду РКП(б), проект комісії Манцева[1174] про перетворення кінематографії було схвалено на засіданні Раднаркому СРСР і прийнято рішення стосовно акціонування усіх кіноорганізацій, про передачу ідеологічного керівництва у відання Наркомосвіти в кожній республіці. Проект організації акціонерного кінотовариства було передано на розгляд в Раднарком РРФСР спеціально створеною комісією під головуванням Л. Б. Красіна.

Слід звернути увагу, що організація і управління кінематографом здійснювалися не лише по державній лінії. Головні повноваження належали, насправді, не державі, а верховній структурі — РКП(б). На XIII з'їзді РКП(б), що проходив у травні 1924 року, було прийнято рішення щодо подальшого розвитку радянського кінематографу. Центральний Комітет включив до резолюції «Про агітроботу» розділ «Кіно», в якому підтримувалося рішення Раднаркому про необхідність об'єднання існуючих кіноорганізацій в межах союзних республік на засадах збереження монополії прокату в кожній республіці[1175]. У результаті, 31 травня було ухвалено спеціальну резолюцію стосовно кіно:

«2. З'їзд вважає необхідним об'єднання існуючих кіноорганізацій на засадах збереження монополії прокату в кожній республіці. Ці заходи забезпечать усунення непорозумінь і конфліктів, що серйозно гальмували і дезорганізували роботу, і зроблять можливим раціональне використання ресурсів. <…>

4. На цій матеріальній і організаційній основі необхідно ширше, ніж досі, забезпечувати робочі райони і червоноармійські клуби агітаційною, науко-

1171. Соображения по вопросу организации кінопромисловості и кинопроката в СССР // Пролеткино. — 1924. — № 1. — С. 20; К объединению киноорганизаций РСФСР: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 42. — 18 ноября. — С. 6.
1172. Туркин В. К вопросу об экономической политике в кинематографии // Пролеткино. — 1924. — № 1. — С. 22–23.
1173. Дим Г. К вопросу о возрождении нашей кінопромисловості // Кино-неделя. — 1924. — № 11. — С. 2.
1174. Проект постановления Совнаркома СССР об объединении киноорганизаций // Маршан Р., Вейнштейн П. Вказ. пр. — С. 216–217.
1175. Об агитпропработе // Тринадцатый съезд РКП(б). Май 1924 года. Стенографический отчет. — М.: Госполитиздат, 1963. — С. 664–665.

вою і художньою фільмою і поставити реально завдання обслуговування села кінопересувками.

5. Для спрямування виробничої діяльності кіноорганізацій в русло, що максимально забезпечить робочі, селянські і червоноармійські маси здоровим кіноматеріалом, а також для забезпечення суворішого і систематичного контролю і керівництва ідеологічною частиною справи, визнати за необхідне створення у РРФСР, УРСР, БССР і ЗССР спеціального органу у складі представника Агітпропу ЦК, Наркомосвіти, профорганів і кіноорганізацій.

6. З'їзд підтверджує рішення XII з'їзду про необхідність посилення радянської кінематографії досвідченими працівниками, доручає ЦК в найближчий же час посилити кіносправу достатньою кількістю комуністів як по господарській лінії, так і по лінії ідеологічній, і спільно з ЦКК зробити перевірку особового складу працівників кіно»[1176].

У розділі «Підсумки роботи з'їзду» було підбито підсумок розвитку радянської кінематографії:

«б) погано йдуть справи у кіно. Кіно є найсильнішим засобом масової агітації. Завдання — узяти цю справу у свої руки»[1177].

Згодом М. Паушкін, аналізуючи постанову XIII З'їзду РКП(б), відзначав: «XIII З'їзд РКП(б), що відбувся у травні 1924 року, декларував необхідність посилення пропагандистської ролі кіно, ключовим чинником якого був розвиток радянського кіновиробництва. Головною умовою зміцнення матеріальної бази кіновиробництва була централізація управління прокатом в РРФСР. Концентрація прокату у віданні однієї організації усувала чинник конкуренції в цій сфері, дозволяла об'єднати усі підприємства прокату на території Росії. Це, у свою чергу, давало можливість раціоналізувати механізми прокату, збільшити його прибутки за рахунок значної економії на витратах. Важливо, що цей захід також полегшував здійснення цензури»[1178].

Постанови з'їзду відносно нового курсу на централізацію управління кіносправи не змусили себе довго чекати. 13 червня 1924 року Раднарком РРФСР видає історичну постанову «Про організацію кіносправи в РРФСР»:

«1. З метою об'єднання на усій території Федерації як капіталів кіноорганізацій, так і виробничих прокатних і імпортно-експортних операцій, визнати за необхідне заснувати Акціонерне Товариство по виробництву і прокату в межах РРФСР кінофільм.

2. Зобов'язати усі державні, центральні і місцеві установи РРФСР, при яких є підприємства по виробництву і прокату кінофільм, внести усі капітали і майно цих підприємств в порядку сплати акцій до засновуваного Акціонерного Товариства з передачею йому на ходу усієї справи.

3. Дозволити засновуваному Акціонерному Товариству, на тих же підставах, на яких входять держкіноорганізації, включити в число учасників "Межрабпом" і "Пролеткіно" <…>

1176. Резолюция относительно кино, принятая на XIII съезд РКП(б) 31 мая // Тринадцатый съезд РКП(б). Май 1924 года. Стенографический отчет. — М.: Госполитиздат, 1963. — С. 572–574.
1177. Выводы // Тринадцатый съезд РКП(б). Май 1924 года. Стенографический отчет. — М.: Госполитиздат, 1963. — С. 125.
1178. Паушкин М. Решения Партии о кино // Кино и жизнь. — 1930. — № 18. — С. 8–9.

5. Відповідно до постанови РНК Союзу РСР від 13/V 1924 р. про монополію прокату, покласти здійснення монополії прокату в межах РРФСР на Наркомосвіти РРФСР. Зобов'язати Наркомосвіти після організації Акціонерного Товариства укласти з ним договір по прокату кінофільм.

6. Ідеологічне керівництво кіносправою зосередити у Наркомосвіти РРФСР, запропонувавши найближчій нараді Наркомосвіти автономних Республік визначити форми ідеологічного керівництва в кожній Республіці окремо, а також форми об'єднання ідеологічного керівництва на усій території Федерації…»[1179].

Створена кіноорганізація отримала назву «Всеросійське фотокінематографічне акціонерне товариство "Радянське кіно"» (Совкіно). Товариство діяло в системі Наркомосвіти РРФСР. Його засновниками були ВРНГ РРФСР; Наркомзовнішторг СРСР, Наркомосвіти РРФСР, Московський і Ленінградський Губвиконкоми. Головою правління було призначено К. М. Шведчикова. 1 березня 1925 року Совкіно почало свою роботу[1180]. 10 грудня Раднарком РРФСР затвердив статут товариства. Статут складався з 6 розділів, що включали 54 статті.

Метою Совкіно було відновлення і розвиток кінопромисловості на території РРФСР і використання кінематографії для обслуговування культурно-освітніх потреб трудового населення. Совкіно надано:

«а) право відкривати підприємства по фото-кіновиробництву, прокату і торгівлі матеріалами кінопромисловості для фото;

б) виняткове право робити операції на закордонних ринках по експорту і імпорту фото-кіно-товарів;

в) виняткове право прокату кінофільмів як свого, так і чужого виробництва на території РРФСР, а за особливим дозволом інших союзних республік — також і на їх території;

г) право експлуатувати кінотеатри на території РРФСР, а також за особливим дозволом інших союзних республік — на їх території»[1181].

Пункти «в» і «г» свідчать, що в статуті нормативно закладалася перспектива роботи відомства в інших республіках Союзу (у статуті ВУФКУ діяльність українського кіновідомства не поширювалася на інші республіки).

Статутний капітал акціонерного товариства склав 1 000 000[1182] карбованців, тоді як статутний капітал ВУФКУ був більше — 1 089 081 карбованців. У віда-

1179. Об организации кинодела в РСФСР: Постановление РНК РСФСР от 13 июня 1924 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. — М., 1924. — Отд. 1. — № 5. — Ст. 555; Постановление Совета Народных Комиссаров РСФСР об учреждении Акц. о-ва Совкино от 13 июня 1924 г. // Маршан Р., Вейнштейн. Вказ. пр. — С. 217–218. Детальніше про створення Совкіно див.: Гак А. К истории создания Совкино // Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 5. — М.: АН СССР, 1962. — С. 131–144.

1180. А. Л-с. К организации Совкино // Кино-неделя. — 1925. — № 8(55). — 17 февраля. — С. 5.

1181. Об утверждении Устава Всероссийского фотокинематографического акционерного товарищества «Советское кино» (Совкино): Постановление РНК РСФСР от 10 декабря 1924 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. — М., 1925. — Отдел 2. — № 7. — 1 апреля. — Ст. 15; Совкино в РСФСР // Театральная неделя. — 1925. — № 8. — 7 апреля. — С. 7; Трайнин И. Кино в советской действительности // Советское искусство. — 1925. — № 1. — Апрель. — С. 72.

1182. К объединению киноорганизаций РСФСР: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 42. — 18 ноября. — С. 6.

нні Совкіно знаходилися фабрики по випуску ігрових і освітніх фільмів, підприємства по виробництву кінофотоматеріалів і апаратури, кінотеатри, пересувні кіноустановки, фотоательє. З переходом монополії прокату до Совкіно, Госкіно зосередило усю свою увагу на кіновиробництві.

Джерелом формування матеріальної бази для розвитку кіносправи Совкіно повинні були стати доходи від прокатних, експортних і імпортних операцій. З 25 березня 1925 року правління Совкіно уклало з Наркомосвіти РРФСР договір про монопольне право кінопрокату на території РРФСР. Після набрання чинності договором, усі самостійні прокатні організації припинили свою діяльність. Совкіно прийняло на баланс усі прокатні організації з усіма активами і пасивами. Діяльність усіх виробничих організацій могла здійснюватися тепер тільки на договірних засадах з Совкіно, відповідно до яких усі компанії повинні були здавати акціонерному товариству випущені кінофільми і отримувати 75% прибутку від прокату.

Окрім цього, на території РРФСР Совкіно отримало виняткове право робити операції по експорту і імпорту фільмів і кінотоварів, а також отримувати для кінопромисловості СРСР кредити за кордоном і залучати іноземні капітали[1183]. Таким чином, у середині 1920-х років Совкіно отримало у РРФСР майже такі ж повноваження в області кінопрокату, експорту і імпорту фільмів, як ВУФКУ — в Україні.

Восени 1924 року в ході підготовки проекту статуту Совкіно робиться чергова спроба створення єдиного Союзного центру управління радянською кінематографією. У пункті проекту «Всесоюзний Кіно-синдикат» відзначалося, що було б доцільно, входження до цього синдикату Совкіно, ВУФКУ, Закавказького «Кінооб'єднання», Білоруського Госкіно. Основними завданнями синдикату, на думку авторів проекту, могло б бути встановлення принципів і умов, при яких, не порушуючи монопольних прав кінопідприємств окремих союзних республік, кожен фільм мав би прокат по усьому Союзу. Передбачалася узгодженість дій на міжнародних ринках, спільна заготівля кіносировини і організація виробництва цієї сировини на території Союзу. Таким чином, на думку авторів проекту, могли бути усунені своєрідні «митні кіномережі», що встановилися усередині Союзу.

Правління ВУФКУ у черговий раз не підтримало ідею всесоюзної централізації управління кінематографом. 20 листопада 1924 року на Пленумі ЦК Всеробмису голова правління ВУФКУ З. С. Хелмно, зокрема, підкреслював:

«Ми не відкидаємо питань високої політики. Я заперечуватиму проти синдикування в цих умовах. Але коли фактично пройде акціонування в масштабі РРФСР і будуть вирішені усі спірні питання, ми синдикуємося із задоволенням. УРСР не відмовляється від входження в кіносиндикат»[1184].

ЦК КП(б) У підтримав позицію ВУФКУ. Своєю постановою від 25 квітня 1925 року пропонував:

1183. Кино в СССР: [Ред. ст.] // Правда. — 1924. — 30 декабря. — С. 4.
1184. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 январяя. — С. 25; Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно на Пленуме ЦК Всерабис. 20 ноября 1924 г. // Маршан Р., Вейнштейн П. Вказ. пр. — С. 182.

«6. Вважати за необхідне узгодження ВУФКУ свого експортного і імпортного плану з Совкіно на однакових правах з останнім[1185].

7. Вважати для ВУФКУ не доцільним спільний з Совкіно перепрокат картин. Зберегти існуючу систему обміну картинами між ними на засадах купівлі-продажу»[1186].

Об'єднання існуючих кіноорганізацій на засадах збереження монополії прокату в кожній республіці, на думку багатьох, було необхідним заходом для усунення непорозумінь і конфліктів, які серйозно гальмували і дезорганізували роботу, завдяки чому стане можливим раціональне використання засобів:

«Покладено початок дійсному впровадженню монополії на території РРФСР і об'єднанню закордонних закупівель на зовнішньому ринку <…> Акціонування, створення акціонерного підприємства «Радянське кіно», яке фактично має здійснити монополію прокату в РРФСР і централізувати закордонні імпортні і експортні операції, відкриває деякий просвіт відносно перспектив для радянської кінематографії. Акціонування в межах РРФСР є першим кроком на шляху об'єднання усієї радянської кінематографії. Договірні засади між Совкіно, українською кіноорганізацією і закавказькими (синдикування) мають стати другим кроком, що забезпечить можливість перетворення радянської кінематографії на вагомий чинник, що дозволить їй вийти з того положення крайньої залежності від закордонного ринку, в якому ми на даний час знаходимося»[1187].

Та не усі в РРФСР поділяли таке бачення. На думку опонентів вжиття подібних заходів, кінопідприємства мали існувати самостійно зі збереженням за ними права прокату картин як власного виробництва, так і закордонного. І вважали, що в кінематографії передчасне настільки велике об'єднання з єдиним центром по прокату на увесь РРФСР, пропонуючи таке об'єднання здійснювати поступово, починаючи з м'якших синдикатних форм.

На їх думку, у найвідсталішої і притому настільки своєрідної галузі промисловості, як кінематографія, не можна віднімати права на реалізацію її продукції, оскільки цього ще не робилося у жодній передовій галузі промисловості, краще організованої і менш складної[1188].

В Україні, також вважали, що синдикування кінопромисловості ще передчасне, оскільки не усі кіноорганізації фінансово благополучні. І вважали подаль-

1185. Цей пункт постанови суперечив Постанови Оргбюро ЦК РКП(б) «Про кіно», в якому наказувалося Совкіно домовитися з кіноорганізаціями союзних республік про об'єднання експортних і імпортних операцій: «Для успішної закупівлі кінофільм і кінофотоматеріалів і апаратури для радянських кіноорганізацій Совкіно повинен створити під загальним контролем НКВТ працює на комерційних засадах єдиний експортно-імпортний апарат за кордоном». Див.: Постановление Оргбюро ЦК РКП(б) «О кино» // Известия Центрального Комитета Российской Коммунистической партии (б). — 1925. — № 11/12(86/87). — 23 марта. — С. 11; Постановление Оргбюро ЦК РКП(б) «О кино» (изложение) // Советское кино 1917–1978. решения партии и правительства о кино. Сборник документов. Том. 1. 1917–1936. — М.: НИИТЛК, 1979. — С. 36.

1186. По докладу ВУФКУ: Постановление ЦК КП(б)У от 25 апреля 1925 г. // Известия Центрального Комитета Коммунистической партии (большевиков) Украины. — 1925. — № 5. — 25 апреля. — С. 42.

1187. Сырцов С. Задачи советской кинематографии // Рабочий и театр. — 1925. — № 19. — 10 мая. — С. 21.

1188. Ефремов М. Как сохранить и развить кинопроизводство // Кино-неделя. — 1925. — № 8(55). — 17 февраля. — С. 1.

шу монополію прокату в республіці основою матеріальної бази українського кіновиробництва[1189].

У Наркомосвіти УРСР і ВУФКУ чітко розуміли — шлях синдикування кінопромисловості в масштабах Союзу веде до втрати незалежності українського кіно. На тлі спроб окремих кіноорганізацій РРФСР отримати контроль над кіновиробничою і кінопрокатною діяльністю ВУФКУ, це усвідомлювалося із ще більшою очевидністю.

У травні 1926 року Колегія Наркомосвіти УРСР, заслуховуючи звіт про операційну діяльність ВУФКУ за 1924/25 господарський рік, дійшла висновку, що за цей час ВУФКУ зробило величезну роботу в усіх галузях своєї діяльності. Воно має певні досягнення і в проведенні кіномонополії на території УРСР, не допускає прорахунків в роботі, веде правильний напрям діяльності. Усі ці досягнення, на думку Колегії, зміцнили фінансове положення ВУФКУ[1190].

Але подальшій стабільній роботі ВУФКУ заважали певні обставини. У постанові Колегії, зокрема, відзначалося:

«ІІ. Оскільки Всеукраїнське Фото-кіно-управління є органом Народного Комісаріату Освіти, провадить культурно-освітню і політико-ідеологічну роботу в області кінематографії за планом НКОсвіти, вважати неприпустимим підхід фінансових органів до ВУФКУ як до господарського органу — джерела державних доходів…

б) враховуючи прагнення окремих кіноорганізацій Союзу до зриву монополії ВУФКУ (що підриває його матеріальне становище), просити Раднарком доповнити статут ВУФКУ, затверджений в УЕР 2-го травня 1925, відповідною постановою»[1191].

Із постанови Колегії витікає, що втручання в діяльність ВУФКУ кіноорганізацій РРФСР було настільки відчутним, що Наркомосвіти звернувся в Раднарком УРСР з проханням дозволити змінити статут кіноуправління. Але Раднарком не задовольнив клопотання Наркомосвіти. Кінематографія усіх союзних республік потрапила під пильну увагу ЦК ВКП(б).

У 1923 році радянська кінематографія переживала важкий час. Фінансова база кінематографії була слабкою, а держава, маючи напружений бюджет, не могла виділити на розвиток кіногалузі значні ресурси. Кіноорганізації, за відсутності регульованого прокату, боролися між собою за освоєння кіноринку. XII і XIII з'їзди РКП(б) видали відповідні директиви, спрямовані на оздоровлення радянської кінематографії. У результаті було об'єднано існуючі кіноорганізації в межах союзних республік на основі збереження монополії прокату в кожній республіці. Для суворого і систематичного контролю і керівництва ідеологічною частиною справи кінематографу при Наркомосвітих союзних республік було створено спеціальні органи — художні ради. Таким чином, з'їзди намітили систему організаційного керівництва кінематографу по лінії господарській і ідеологічній. Іншими словами, було запущено механізм об'єднання кіногалузі усіх республік

1189. Ліфшиць Б. Кінополітика на Україні // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 4.
1190. Доповідь ВУФКУ про операційну діяльність за 24/25 рік та кошторис на 25/26 рік: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР ч. 12 від 27 квітня 1926 р. // Бюлетень Народнього Комісаріату Освіти. — Х., 1926. — № 5(10). — Травень–червень. — Арт. 15.
1191. Там само.

зі створенням в Москві єдиного централізованого органу управління радянською кінематографією.

У лютому 1926 року спеціально створена кінокомісія ЦК ВКП(б) затвердила наступний план роботи: доповідь комісії РКЦ по обстеженню кіноорганізацій; доповідь кінобюро ВРНГ; доповідь Совкіно про організаційні форми кінематографії; про експорт і імпорт кінопродукції; про політику прокату; доповідь Сількіно про кінохроніку; доповідь Госкіно, звіт художньої ради і план його роботи[1192].

13 березня кінокомісія Агітпропу ЦК ВКП(б) прийняла постанову про ВУФКУ:

«Комісія визнала, що до цього часу ВУФКУ підвело тверду матеріальну базу під свою роботу і створило чітку систему прокату. Також проведено роботу у сфері безкоштовного постачання кінострічок Червоній армії. Серйозні досягнення ВУФКУ мало у сфері постачання до сіл України стаціонарних кіноапаратів, кількість яких доведена до 800, причому Кіно-комісія вважає необхідним подальше посилення кінороботи в селі. Відмічаючи розгортання роботи фабрик ВУФКУ, Комісія звернула увагу на необхідність якісного і кількісного підвищення кінопродукції ВУФКУ. Разом з розвитком стаціонарної кіномережі, ВУФКУ, на думку Кіно-комісії, має активно сприяти роботі кінопересувок профспілок щодо постачання їм картин по собівартості»[1193].

У серпні 1926 року Наркомосвіти приймає рішення перевести правління ВУФКУ з Харкова у Київ. Для цього Київський окрвиконком виділив садибу (бульвар ім. Шевченка, 12). Також у цю будівлю планувалося перевести з вул. Воровського Київське відділення ВУФКУ[1194]. 23 жовтня, за повідомленням преси, правління переїхало у Київ. Причини переведення правління відомства до Києва були пов’язані з підготовкою до будівництва Київської кінофабрики, створенням центральної кінолабораторії, будівництвом заводу по виробництву кіноустаткування[1195]. Процес переїзду пройшов добре: без зриву в роботі було перевезено фільмотеку. Проте проблеми виникли з набором нових кадрів (співробітники ВУФКУ не змогли переїхати через відсутність житлоплощі, а нові співробітники не були знайомі з тонкощами роботи). Крім того, у момент переїзду і формування нового штату співробітників фактично два місяці правління працювало без голови (в.о. голови Ліфшиц був переведений на редакторську роботу в Харків)[1196].

А 15 березня 1927 року пленум Всеукраїнського Робмису ухвалив резолюцію по доповіді ВУФКУ[1197].

1192. План работы кинокомиссии // Известия Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической Партии (Б). — 1926. — № 5(126). — 8 февраля. — С. 4.

1193. Работа Всеукраинского фото-кино-управления // Известия Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической Партии (Б). — 1926. — № 14(135). — 12 апреля. — С. 4–5; Кино. — 1926. — № 12. — 23 марта. — С. 4; Кино. — 1926. — № 13. — 30 марта. — С. 1, 18; Известия. — 1926. — 13 апреля.

1194. К переводу в Киев правления ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 38. — 10–17 серпня. — С. 7.

1195. Переїзд ВУФКУ до Києва: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 11. — Жовтень. — С. 27.

1196. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 39–40.

1197. Стан та перспективи кінопромисловості на Україні: (тези доповіді правління ВУФКУ на III пленумі ВУК Робміс) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 7–9.

У цей же час не припиняється бурхлива полеміка відносно повноважень Совкіно і створення кіносиндикату. Редакція московського журналу «Робітник і театр» проводить опитування серед кінопрацівників. Думки відносно централізації управління кінематографом і перетворення Совкіно в кіносиндикат, а також введення в поле управління товариств кіновиробництва, різняться. М. Пекерман вважав, що реорганізація акціонерного т-ва Совкіно в синдикат на даний час не може бути визнана раціональною, оскільки усі завдання, покладені на Совкіно, виконані[1198].

Директор Ленінградського відділення Госкіно мав протилежну думку:

«Совкіно, що досі переслідувало, переважно, комерційні цілі, прагнучи не підтримати радянське виробництво, а збільшити дивіденди, має бути в найкоротші терміни реорганізоване! Виробництво і прокат мають бути об'єднані»[1199].

І з часом чиновник не змінив своєї думки:

«Ще минулого року, при створенні Совкіно, у своїй доповіді і в статті, на жаль, не надрукованій, я вказував на неминучу катастрофу кінопромисловості у разі відділення виробництва від прокату, бо Совкіно, якому було передано прокат, належало зайнятися і виробництвом, оскільки тулуб без голови жити не може»[1200].

З. Любін бачив подальшу діяльність Совкіно в союзному масштабі:

«Питання про реорганізацію «Совкіно» в синдикат отримає свій остаточний дозвіл найближчими днями. Ми мислимо собі роботу синдикату таким чином: кінофабрики зберігають повну фінансову і господарську самостійність, монополію прокату радянських і закордонних фільмів з тією різницею, що центр уваги переноситься на популяризацію радянського кіновиробництва. Найближчі завдання синдикату: реалізація мертвого капіталу від прокату фільмів і розширення діяльності синдикату у всесоюзному масштабі»[1201].

Комерційний директор виробництва ВУФКУ Кертес бачив позитивні моменти в передачі організації Совкіно монополії прокату в РРФСР, головним чином, в монопольному праві товариства робити закупівлю фільмів за кордоном, що в цілому понизило б ціни на іноземні картини. Проте визнавав, що в умовах монополії торгівлі не можна відділяти виробництво[1202].

У 1927 році поновлюється полеміка про створення союзного кіносиндикату. Окрім централізації управління кінематографом, виникає ідея його повного перепідпорядкування ВРНГ. І це усе проходило на тлі невдоволення ЦК ВКП(б) роботою кіногалузі Союзу в цілому.

У союзних республіках кіноорганізації підпорядковувалися різним відомствам. Узбекгоскіно підкорялося ВРНГ, Білгоскіно і ВУФКУ — Наркомосвіти. У РРФСР Державоєнкіно підкорялося Військовому відомству, акціонерні товариства Совкіно і «Межрабпом-Русь» номінально як акціонерні товариства підкорялися Наркомторгу, ідеологічно — Наркомосвіти. Фактично єдиного керівного центру в РРФСР не існувало. Совкіно організувалося на базі різних прокатних організацій. Згодом товариство стало, завдяки постанові Раднаркому, монополістом

1198. Совкино // Рабочий и театр. — 1926. — № 16(83). — 20 апреля. — С. 19.
1199. Там само.
1200. Сохраните шею // Рабочий и театр. — 1926. — № 27(94). — 4 июля. — С. 14.
1201. Совкино // Рабочий и театр. — 1926. — № 16(83). — 20 апреля. — С. 19.
1202. Кертес. Кіновиробництво РСФРР та ВУФКУ // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 2.

прокату і єдиним експортером і імпортером кінопродукції в РРФСР, а також керувало прокатом, вивезенням фільмів за кордон і ввезенням звідти плівки, апаратури і інших імпортних товарів. Організація єдиного прокатного центру поклала край існуванню ряду прокатних контор, що створювали нездорову конкуренцію в прокаті і боротьбі кіноорганізацій на зарубіжному ринку, та створила централізовану систему прокатної і торгової роботи.

Виробничі кінопідприємства почали на певних умовах надавати Совкіно свою продукцію для експорту і через Совкіно забезпечуватися іноземною сировиною і кіноапаратурою. Усе це було нормально. Але згодом, після ліквідації Госкіно, «Севзапкіно» і Пролеткіно, товариство Совкіно приступило до кіновиробництва, що створило ненормальні конкурентні взаємовідносини з іншими виробничими організаціями РРФСР.

Кіновиробнича діяльність Совкіно викликала численну критику. Також всеосяжній критиці піддалася робота кінопрокатних і кіновиробничих організацій інших республік, і не узгодженості в їх діяльності:

«…У значній частині ненормальності й ухили виробництва пояснюються відсутністю єдиного органу ідеологічного керівництва кіносправою. Питання про створення органу стоїть на черзі. І воно має бути дозволено. Як на загальний недолік, доводиться вказати на відсутність ув’язки в роботі між кіноорганізаціями союзних республік…»[1203].

«…Необхідний єдиний центр, єдине планування і керівництво кінопромисловістю. Необхідно створити при ВРНГ СРСР і його органах на місцях при одному з Головних управлінь спеціальний директорат кінопромисловості, який в союзному масштабі керував би усією діяльністю кіновиробництва. Усі національні організації мають знаходитися у сфері впливу цього кінодиректората. Директорат погоджує тематичні плани, узгоджує із кінопромисловістю. Совкіно має бути реорганізоване, має стати організацією, що відає прокатом у всесоюзному масштабі, і стати єдиним експортером і імпортером фотокінотоварів під керівництвом ВРНГ для усього Союзу (тим більше, що ВРНГ і НКТорг — і так видатні і впливові акціонери Совкіно). Виробнича діяльність має від Совкіно відійти, і фабрики Совкіно мають бути виявлені у самостійні організації. Правління Совкіно має бути реконструйоване і доповнене представниками виробничих організацій, або вони мають складати Раду Совкіно»[1204].

З 2 по 19 грудня 1927 року проходив XV з’їзд ВКП(б), на якому також пролунала критика щодо стану справ у радянській кінематографії:

«Якщо говорити про кіно як про найважливіше масове мистецтво, то потрібно відзначити, що і тут ми також дуже відстали. Тут потрібні люди, потрібні гроші, необхідна пильна увага партії. Доводиться безапеляційно відзначити, що на цьому фронті культурної роботи — по лінії кіно — у нас неблагополучно. У нас

1203. Салтанов Ю. [Кинопроизводство и кинопрокат в СССР] // Советское искусство. — 1927. — № 5. — Май. — С. 88–99.
1204. Шнейдеров В. Организационные формы кінопромисловості // Советское кино. — 1927. — № 8/9. — Август–сентябрь. — С. 8.

немає належної класової лінії на ділі, немає правильної установки в усій цій роботі, не виконуються найважливіші політичні і культурні завдання кіно»[1205].

«Культурна робота на найближчий період має, очевидно, привернути нашу пильну увагу. Ми не можемо похвалитися щодо цього особливо великими успіхами <…> У нас є в селі всього 1 593 кінопересувки і кіноустановки. Це надзвичайно нікчемна, абсолютно нікчемна цифра, і нам треба буде добитися рішучого перелому. Треба зазначити, що нашими кіноорганізаціями дуже мало зроблено також для того, щоб дати селу хороші, більш менш для неї відповідні фільми…»[1206].

22 грудня 1927 року, напередодні І Всесоюзної фотокіноконференції Робмису, Президія Всеукраїнського Робмису в пункті 4 постанови «Про Всесоюзну фото-кіно-конференцію» відзначала:

«Визнати доцільним створення єдиного планувального органу по кіновиробництву за умови забезпечення подальшого розвитку існуючих національних кіноорганізацій, зокрема ВУФКУ»[1207].

27 грудня газета «Кіно» опублікувала звіт про підсумки роботи І Всесоюзної фотокіноконференції Робмису. У резолюції, прийнятій конференцією, пропозиція про перепідпорядкування кіномережі РРФСР Совкіно не була підтримана. Українська делегація також висловилася проти ідеї об'єднання кінопромисловості і перепідпорядкування її ВРНГ. До цього протесту приєдналася і білоруська делегація[1208]. Нарком Освіти УРСР М. Скрипнік, зокрема, підкреслював:

«Слід сказати, що у нас ВУФКУ не трест, не акц. т-во, як інші кіноорганізації в РРФСР, це частина Наркомосвіти, це не главк, а управління, і цим визначається характер роботи.

Мріючи про координацію в масштабі СРСР, деякі хочуть поставити питання про передачу усієї кінопромисловості до єдиного органу ВРНГ, Наркомторгу і т. ін., для чого звертаються до РАЦС — до ЦК Робмис. Але ми не хочемо бути бідними родичами, ми бажаємо будувати свою національну культуру, ми боролися, і боротимемося проти того, щоб нас звели нанівець. Ми вважаємо, що наша лінія відповідає усім принципам культурного зростання країни і що ми спільно з вами дружно повинні працювати на загальному фронті. Ми поставили собі за мету створити українських режисерів, акторів і сценаристів, висуваючи на перший план свою культурну творчість, свої культурні цінності»[1209].

Відразу ж після завершення конференції Всеробмису одеський журнал «Театр, клуб, кіно» провів опитування серед представників української культури. Опитувані висловилися одноголосно — нікого не влаштовувала перспектива централізованого розвитку кінематографу. У подібній перебудові багато хто побачив спробу нівелювати національні особливості республіканських кінематографій.

1205. Культурная работа // XV съезд Всесоюзной Коммунистической Партии (б). [2–19 декабря 1927 г.] Стенографический отчет. — М.-Л.: Государственное издательство, 1928. — С. 1181.
1206. Работа в деревне // XV съезд Всесоюзной Коммунистической Партии (б). [2–19 декабря 1927 г.] Стенографический отчет. — М.-Л.: Государственное издательство, 1928. — С. 94.
1207. О Всесоюзной фото-кино-конференции: Протокол Президиума ВУК от 22 декабря 1927 г. № 33 § 281 // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1928. — № 2(21). — 1 января. — С. 3.
1208. Кино. — 1927. — 27 декабря.
1209. І Всесоюзная конференций фото-кино-работников // Рабис. — 1927. — № 50(92). — 27 декабря. — С. 2–4.

«Майбутня парткінонарада мала рішуче відкинути думку центрального комітету союзу Всеробмису про синдикування кінопромисловості. Прийняття цієї пропозиції знищить народжуване кіновиробництво нацменшостей, які ще недостатньо зміцніли для такого експерименту…»[1210]. Режисер Г. Стабовой також виступив за рішуче відхилення даного проекту про синдикування і передачу кінематографу у відання ВРНГ[1211]. Такої ж думки дотримувався і голова одеського відділення союзу Робмис Раппопорт:

«В першу чергу має бути відхилено розроблений у Москві проект про синдикування кінопромисловості. На всесоюзній кіноконференції українська делегація (куди входила і Одеса) відкинула цей проект»[1212].

Прийнятий на конференції проект отримав різку критику і в кругах чиновників Наркомосвіти і ВУФКУ. Голова правління ВУФКУ О. Шуб виступив із засудженням спроби перепідпорядкування кінематографії. Він вважав, що «об'єднання в єдиному провідному центрі всіх національних кіноорганізацій, а звідсіль, не незважаючи на хороші слова та побажання, затирання національного обличчя кіно в кожній окремій радянській республіці. <…> Щоб визначити можливі наслідки, — зазначав Шуб — треба спершу розв'язати питання, чи є кінематографія виключно господарча організація, виключно індустрія, виключно галузь промисловості така, як шкіряна, текстильна і т. ін.»[1213]. На думку чиновника, робити з кінематографу джерело прибутків — категорична помилка, адже кіно, передусім, має бути потужним знаряддям в руках партії і радянської держави для підняття культурного рівня мас:

«Хто ж в такому разі повинен керувати кінематографією: чи ті органи радянської держави і пролетарської диктатури, що їх спеціально призначено для керування культурними процесами в країні, для керування справою піднесення культурного рівня й ідеологічного виховання мас, або інша організація, яка, правда, провадить не менш важливу роботу в країні, будує соціалізм в області господарства, але компетенції якої визначаються виключно господарськими справами поза всяким дочиненням до справ культури. Залежно від того, хто керуватиме кінематографією — ВРНГ чи Наркомосвіти, без сумніву, повинна визначитися основна установка кінематографії. Залежно від цієї постанови, буде визначено перспективу нашого кіно, а перспектива ця лежить в такій площині: або знедбання культурного значення кіно й висунення на перший план господарчих справ, або висування на перший план справ культурного порядку, культурного й ідеологічного значення кіно, цілком зрозуміло одночасним вмілим господарюванням в області кінематографії.

Ми гадаємо, що увага партії зосереджено тепер на кіно виключно з погляду потреби підвищити культурний рівень країни, виключно з погляду поставлених XV з'їздом партії питань культурної революції. Звідси цілком зрозуміло, хто повинен управляти кінематографією, що є одним з основних важелів культурного і ідеологічного виховання мас»[1214].

1210. Бучма А. Задачи нашего кино // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 27(128). — 10 января. — С. 13.
1211. Стабовой Г. Задачи нашего кино // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 28(129). — 18 января. — С. 8.
1212. Раппопорт. Задачи нашего кино // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 29(130). — 26 января. — С. 12.
1213. Шуб О. Шкідлива постанова // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 1.
1214. Там само.

Член правління ВУФКУ, директор Одеської кінофабрики П. Ф. Нечес у своїх роздумах про перспективи кінематографу також вважав, що керівництво «десятої музи» має знаходитися в руках Наркомосвіти. Інакше кіномистецтво втратить своє пряме призначення:

«…Яке завдання має виконувати кінематографія? Це завдання культурного виховання, поглиблення і розвитку національної культури на соціалістичному ґрунті. Цей процес кіновиробництва базується на художньо-літературному творі, на художньо-мистецькій роботі колективу художників. І лише незначну, так би мовити, допоміжну роль грає техніка. Курс радянської фільми — це художньо-ідеологічні досягнення і організаційні форми кіно, побудовані на рішенні змички між законами індустрії і творчої праці. Це стосується не лише виробництва фільми, але і прокату, реклами, кінофікації села, обслуговування кінотеатрів. У усіх цих областях кіно ідеологічно виховні завдання відіграють первинну роль, вони є частиною завдань НКО і підпорядковуються йому. У що хочуть перетворити кіно ті, хто вимагає передати його у ВРНГ? В першу чергу, вони утворюють навколо кіно агітацію комерційного ухилу, а це переверне радянську кінематографії на зарубіжну кінохалтуру, і тоді прощавайте основні виховні завдання радянського кіно!..»[1215].

Проте в переході кінематографу на інші рейки розвитку Нечес бачив не лише втрату виховних і освітніх завдань кіно, але і втрату національної ідентичності. Як аргумент він привів висловлювання деяких відповідальних працівників Совкіно, які відверто заявляли на конференції: «…чому ви ставите картини з неукраїнськими сюжетами? Досить вам ставити “гопак”, “галушки”»[1216]. Ці тенденції, на думку Нечеса, призвели до того, що конференція ухвалила об’єднати кінопромисловість і передати її ВРНГ.

ВУФКУ, як і інші кіноорганізації, знаходилося під пильною увагою компартії. У березні 1927 року ЦК КП(б)У на своїй нараді обговорила діяльність ВУФКУ[1217]. 8 липня президія ЦК Робмис прийняла постанову «Про чергові питання роботи ВУФКУ». Ця постанова стосувалася поточних виробничих питань, пов’язаних із розподілом імпортних контингентів між кіноорганізаціями союзних республік, заявки ВУФКУ на імпортній контингент на кошти, асигновані на закупівлю устаткування для нових кінофабрик, підтримки термінової заявки Совкіно і ВУФКУ на видачу ліцензій на закупівлю позитивної плівки. Також ВУФКУ було запропоновано клопотати перед Наркомосвіти УРСР про організацію художніх рад в органах ВУФКУ, підготувати доповідь про капітальне будівництво, спільно з Наркомосвіти визначитися щодо вжиття заходів по раціоналізації виробництва і підняття продуктивності праці[1218].

1927 рік, за влучним визначенням оглядача журналу «Радянський екран», пройшов «під знаком — з одного боку — розширення виробництва в усіх кіноорганізаціях з капітальними вкладеннями в будівництво нових кінофабрик

1215. Нечес П. Задачи нашего кино // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 27(128). — 10 января. — С. 5.
1216. Там само.
1217. Кино-фронт. — 1927. — № 26. — С. 31.
1218. Из протоколов Президиума ЦК (№ 12, § 5 от 8 июля 1927 г.) // Бюллетень Центрального Комитета Профсоюза Работников Искусств СССР. — 1927. — № 8(11). — 1 августа. — С. 2.

(Совкіно, ВУФКУ, Азгоскіно) і — з іншою боку — під якнайпильнішою увагою партійно-радянської громадськості до питань кінематографії»[1219].

Якщо в постановах XII і XIII з'їздів РКП(б) питання економіки знайшли лише часткове віддзеркалення, то XV з'їзд, підкреслюючи значення кіно як могутнього знаряддя агітації і комуністичного виховання, видав директиву:

«розгорнути високі темпи розвитку масової робітничо-селянської кіномережі, щоб зробити кіно прибутковою статтею держави, перекачати прибутки від горілки на прибутки від кіно».

У грудні 1927 року на XV з'їзді ВКП(б) було прийнято «Директиви по складанню першого п'ятирічного плану розвитку народного господарства СРСР», в яких з'їзд висловився за те, що темпи зростання не мають бути максимальними, і їх слід планувати так, щоб не відбувалося збоїв. Взимку 1927/28 року було прийнято рішення про коригування плану господарського розвитку країни. На наступний господарський рік було намічено пріоритетний розвиток важкої індустрії. В управління народним господарством впроваджувалися планові засади, на підприємствах розгорталася боротьба за економію ресурсів і фінансів з тим, щоб направити заощаджені кошти на будівництво нових заводів і фабрик. Основу нової економіки, за задумом розробників плану, мав скласти державний сектор.

Перекоси в роботі кінопромисловості спонукали ЦК ВКП(б) скликати в 1928 році Всесоюзну партійну кінонараду, що стала надалі фундаментом перетворення усього радянського кінематографу. За ініціативою ЦК ВКП(б) перед Всесоюзною нарадою по кінематографії було проведено широке попереднє обговорення питань радянського кіно. Підготовка до наради йшла по багатьох напрямах: скликання партійних нарад на місцях, обговорення питань кіно в партійних, комсомольських і профспілкових організаціях, проведення диспутів і дискусій в періодичних виданнях, видання брошур по різних проблемах кінематографії[1220].

15 липня 1927 року секретаріат ЦК ВКП(б) обговорив деталі проведення Всесоюзної наради з питань кінематографії. У доповідній записці Агітпропу ЦК, що ініціював проведення наради, зазначалося:

«У СРСР ми маємо 10 кіноорганізацій різної потужності. Продукція їх, зазвичай, незадовільна і щодо художнього оздоблення і, особливо, з ідеологічного боку. Кіно відстає від серйозних запитів мас, недостатньо популяризує гасла партії і Рад. влади і недостатньо відображає новий життєвий устрій. При великій кількості кіноорганізацій, вони працюють без жодної узгодженості в союзному масштабі, кожна за своїми планами, ставлячи перед собою, головним чином, комерційні завдання, конкуруючи, дублюючи роботу, знижуючи цим якість фільм, роблячи непродуктивні витрати і т. ін. У кращому стані Совкіно, але його продукція не грає вирішальної ролі на ринку (50 %). Виходячи з усього цього необхідно узгодити роботи кіноорганізацій в союзному масштабі, поставити єдине ідеологічне керівництво кінороботою, наблизивши кіно до сучасних завдань партії і Рад. влади. У самій практиці кіносправи накопичилося багато позитивного і негативного досвіду. Усе це з необхідністю вимагає розробки загальною парт.

1219. На новом пути: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1928. — № 18. — 3 мая. — С. 3.

1220. Рубайло А.И. Партийное руководство развитием киноискусства (1928–1937 гг.). — М.: Издательство Московского университета, 1976. — С. 24.

лінії по найважливіших питаннях кінематографії. Для цієї мети АПВ ЦК вважає за необхідне скликати Всесоюзну кінонараду за типом театральної наради»[1221].

Секретаріат ЦК затвердив цю пропозицію. Було намічено провести кінонараду в січні 1928 року за участю усіх основних кіноорганізацій, а також представників ЦК України, ЦК Грузії, ЦК Білорусії, ЦК Азербайджану й інших зацікавлених організацій (Наркомосвіти, Головполітосвіти, Головреперткома, ЦК Робмису, ВЦРПР, ТДРК, ЦК ВЛКСМ). Була затверджена також попередня повістка наради з наступними питаннями:

«1. Підсумки будівництва радянської кінематографії. 2. Завдання радянської кінематографії. 3. Організаційні питання». При ЦК ВКП(б) була створена спеціальна комісія з підготовки Всесоюзної партійної наради. 31 серпня в Агітпропі ЦК ВКП(б) під головуванням А. В. Луначарського відбулося її перше засідання.

М. Єфремов у своїй доповіді на цьому засіданні підкреслював:

«…Робота радянської кінематографії, об'єднаної в межах союзних республік в одну велику організацію в кожній, довела правильність узятого партійними, професійними і радянськими органами курсу на концентрацію і укрупнення спочатку прокатної, а потім і виробничої діяльності. У даний час постає нагальна необхідність просування шляхом подальшого об'єднання кінематографії у всесоюзному масштабі. Без такого кінооб'єднання у всесоюзному масштабі не можна застосувати ні єдиної системи обслуговування фільмами кінотеатрів міста, робочих клубів і кінопересувок села, ні з'ясувати точної місткості ринку Союзу, ні розробити узгоджених планів подальшого розвитку кінематографії як щодо розміру виробництва радянських фільм, так і в частині дообладнання існуючих кінофабрик і будівництва нових. Якщо наразі ще передчасно організовувати всесоюзний кінотрест, якщо зараз союзні республіки, ймовірно, не погодяться на організацію всесоюзного акціонерного товариства або кіносиндикату, то все ж необхідно зараз домовитися про укладання між кінопідприємствами союзних республік конвенції, яка б узгоджувала їх діяльність, хоча б в основному, і тим самим було б підготовлено більш досконалі форми об'єднання, вказані вище…»[1222].

Напередодні скликання Всесоюзної партійної кінонаради, ЦК КП(б)У 30 січня 1928 року скликало I Всеукраїнську партійну нараду у справах кінематографії з порядком денним:

1) завдання роботи ВУФКУ;

2) підсумки і перспективи розвитку кінематографії на Україні;

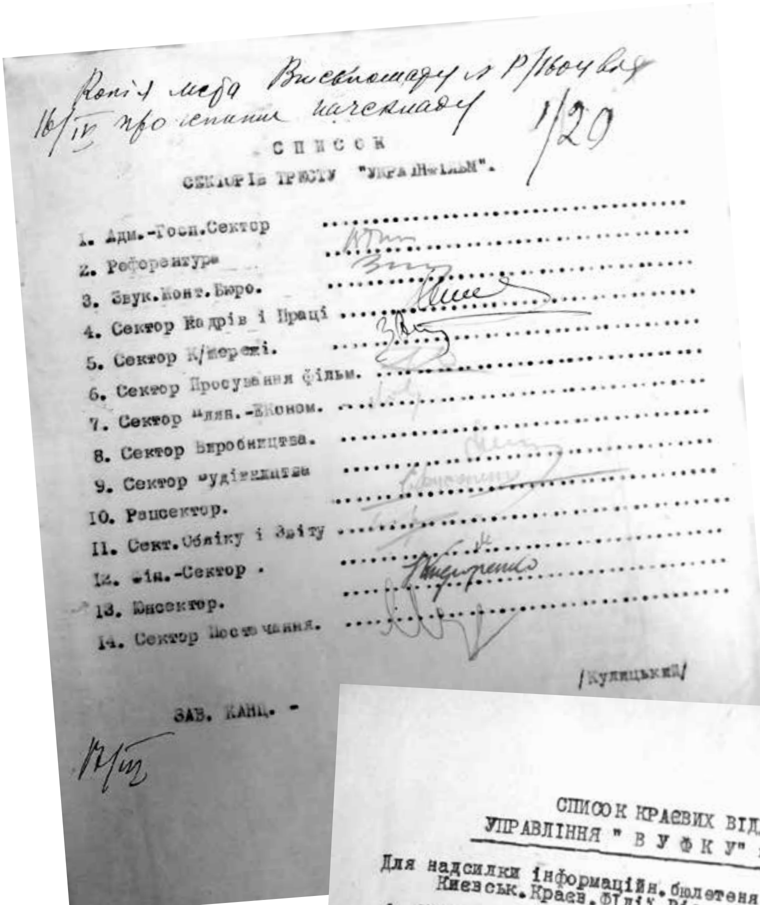
3) художня політика в кінематографії;

4) кінопреса і кінокритика;

5) кіно і громадськість.

Зі вступною промовою виступив заст. завідуючого Агітпропу ЦК КП(б)У М. Постоловський. Згодом заслухали доповіді голови правління ВУФКУ О. Шуба «Про роботу ВУФКУ», голови Головреперткому Озерського «Про художню політику в кінематографії», зав. відділу преси ЦК КП(б)У А. Хвилі «Про кінопресу

1221. РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 113. — Спр. 310. — Арк. 48.
1222. Ефремов М. Итоги и перспективы кинематографии // Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под редакцией К. Мальцева. — М.: Теакинопечать, 1928. — С. 35–36.



1/20

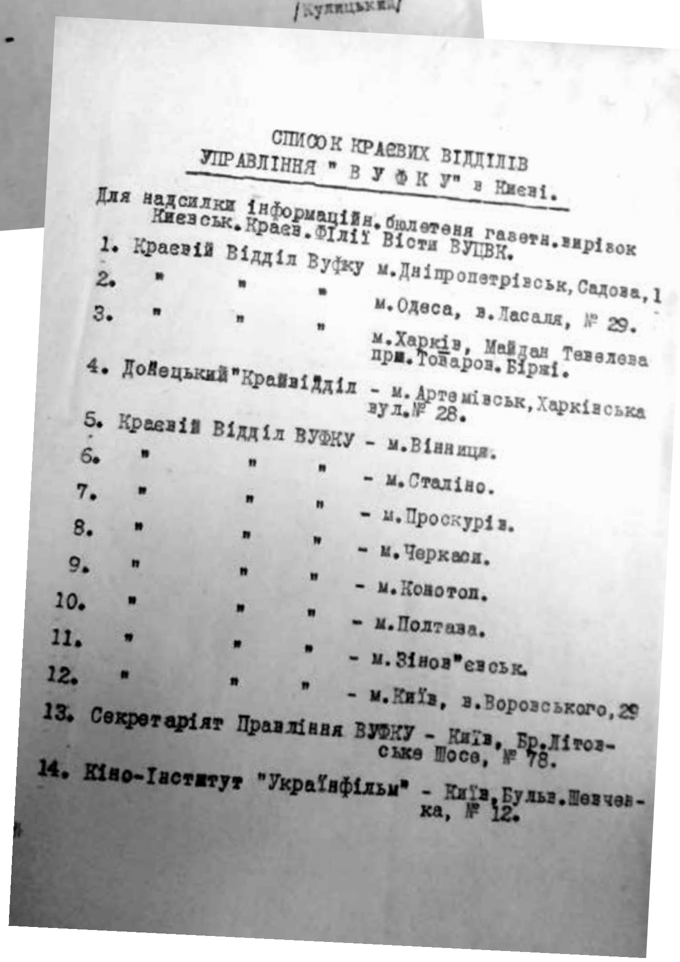
СПИСОК

СЕКТОРІВ ТРЕСТУ "УКРАЇНФІЛЬМ".

1. Адм.-Госп.Сектор ....
2. Референтура ....
3. Звук.Конт.Бюро. ....
4. Сектор Кадрів і Праці ....
5. Сектор К/мережі. ....
6. Сектор Просування фільм. ....
7. Сектор Плян.-Економ. ....
8. Сектор Виробництва. ....
9. Сектор Будівництва ....
10. Рацсектор. ....
11. Сект.Обліку і Звіту ....
12. Фін.-Сектор . ...
13. Юнсектор. ....
14. Сектор Постачання. ....

/Кулицький/

ЗАВ. КАНЦ. -



СПИСОК КРАЄВИХ ВІДДІЛІВ
УПРАВЛІННЯ " В У Ф К У" в Києві.

Для надсилки інформаційн.бюлетеня газетн.вирізок Киевськ.Краєв.Філії Вісти ВУЦВК.

1. Краєвій Відділ Вуфку м.Дніпропетрівськ,Садова,1
2. " " " м.Одеса, в.Ласаля, № 29.
3. " " " м.Харків, Майдан Тевелева при.Товаров.Біржі.
4. Донецький"КрайвіДділ - м.Артемівськ,Харківська вул.№ 28.
5. Краєвій Відділ ВУФКУ - м.Вінниця.
6. " " " - м.Сталіно.
7. " " " - м.Проскурів.
8. " " " - м.Черкаси.
9. " " " - м.Конотоп.
10. " " " - м.Полтава.
11. " " " - м.Зінов"евськ.
12. " " " - м.Київ, в.Воровського,29
13. Секретаріят Правління ВУФКУ - Київ, Бр.Літовське Шосе, № 78.
14. Кіно-Інститут "Українфільм" - Київ,Бульв.Шевченка, № 12.

Документація ВУФКУ

і кінокритику», Маркітана «Кіно і громадськість»[1223]. На нараді обговорювалося стан і недоліки кіновиробництва, організаційні, ідеологічні і художні питання, і, головним чином, доцільність передачі кінематографу у відання ВРНГ і об'єднання у всесоюзний кіносиндикат. Прибічники об'єднання висловлювали думку, що це дозволить стати кінематографії на твердий господарський ґрунт і здешевить виробництво. Але більшість делегатів дали рішуче не погодилися із таким баченням:

«Кіно, передусім, — зброя культури, а не комерційне підприємство, і відірвати його від Наркомосвіти ніяк не можна. — Відзначалося на нараді. — Крім того, кіно в національних республіках — вагомий чинник для вирішення проблеми національної культури, саме зброя ознайомлення трудящих з історією культури і господарства народу і його революційної боротьби»[1224].

Цю позицію підтримав у своїй доповіді Народний комісар освіти М. О. Скрипнік:

«Зараз декого в кого виникає думка про організацію тресту: всі кіноорганізації передати ВРНГ. Нарада ж, що відбулася цими днями в Москві, була скликана Совкіно, займалася, зокрема, цим питанням. Це питання зараз стоїть дуже гостро. Передати кіно у ВРНГ — це означає поставити кіносправу, як виключно комерційну організацію.

На мою думку, нашій нараді требо з усією рішучістю висловитися проти цієї хибної, невірної і шкідливої лінії. Партійна нарада, на мою думку, повинна розглянути питання з точки зору того, якими шляхами справу кіно організувати так, щоб вона краще обслуговувала питання політичної освіти, питання усвідомлення широких мас.

Одним із найважливіших завдань є, щоб кінотворчість наша йшла шляхом будівництва нашої нової соціалістичної української національної культури. І тут, користуючись випадком, щоб заявити свій протест проти тих думок, що хоч — мовляв — українське кіно має свої властивості, на Україні є своє національне життя і його треба відображати в кінотворчості, а решта — це загальнопролетарська культура, і тому необхідно все це об'єднати в руках єдиної всесоюзної кіноорганізації, залишивши національним кіноорганізаціям лише те, що є суто національним.

Я гадаю, що наша кінонарада повинна прямо і одверто по-більшовицькому гостро поставити питання і стати на захист нашого культурного розвитку і в цій галузі творчості мистецтва — в галузі кінопраці»[1225].

Доповідь Скрипніка на партійній кінонараді і стан української кінематографії проаналізував завідувач виробничим відділом ВУФКУ С. Л. Орелович:

«Тенденція знищення української кінематографії, що вже зараз відіграє велику роль у розвитку української культури і не меншу роль — у розвитку усієї

1223. Всеукраїнська партійна нарада в справах кіна: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1928. — № 27(2411). — 1 лютого. — С. 3; № 28(2412). — 2 лютого. — С. 3; № 29(2413). — 3 лютого. — С. 3; № 30(2414). — 4 лютого. — С. 5; № 31(2415). — 5 лютого. — С. 5; Постоловський М. Про кіно. З підсумків партійної наради // Комуніст. — 1928. — № 38(2422). — 12 лютого. — С. 3.
1224. Маймістов. Ще крок культурної революції // Культробітник. — 1928. — № 3(50). — 18 лютого. — С. 2.
1225. Скрипник М. О. Підсумки та перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 2–3.

радянської кінематографії, обережно, але настирливо помічалася як у виступах окремих кінодіячів, так і в статтях деяких російських часописів. Один з таких часописів "Життя мистецтва"[1226] був прекрасною ілюстрацією т. Скрипніка, коли він виступив у цій справі. Вказуючи на шкідливість і антиленінський характер цих тенденцій, що йдуть всупереч із національною політикою радянської влади, т. Скрипнік зауважав ту ж тенденцію і в критиці наших українських фільм у РРФСР, які іноді зустрічають там незалежно від своєї якості далеко не теплу зустріч. Нарада одноголосно засудила ці спроби звести кіно до голої комерційної роботи і знищити таку величезну культурно-національну базу, якою є українське кіновиробництво»[1227].

Нарада у своїх постановах дала гостру відсіч цим тенденціям: ніяких кінотрестів, ніяких переходів у відання ВРНГ. Навпаки, було прийнято рішення організувати при ЦК ВКП Комісію у справах кіно «для повного і всебічного політичного управління кінематографією, особливо, в області розгляду і затвердження тематичних планів кіновиробничих організацій, щоб змусити кінематографію виконати в найближчий період соціальне замовлення і усунути випадки паралелізму в роботі, які були досі»[1228].

Деякі кінопрацівники вважали, що постанова конференції ще не визначає, що кінопромисловість негайно перейде в руки ВРНГ. Вони сподівалися, що вирішальне значення матиме всесоюзна нарада у справах кіно при агітпропі ЦК ВКП(б), яка, безумовно, уважно поставиться до думки республіканських кіноорганізацій. Але організаторів Всесоюзної кінонаради, в першу чергу, цікавила загальна радянізація кіновиробництва, можливість підпорядкування його єдиному центру для ефективнішого контролю і керівництва.

Перша всесоюзна партійна нарада по кіно при ЦК ВКП(б), скликана для виявлення недоліків в роботі кінопромисловості і окреслення нових заходів на майбутнє відбувалася в Москві з 15 по 21 березня 1928 року[1229]. На кінонараду з'їхалося більше 200 кінопрацівників, з них 140 — із правом вирішального голосу. До президії наради було обрано С. В. Косіор, О. І. Криницький, М. О. Скрипнік, Постоловський, К. М. Шведчиков, Н. К. Крупська, М. Л. Мещеряков і інші. Нараду від імені ЦК ВКП(б) відкрив Секретар ЦК С. В. Косіор. У своїй доповіді він підкреслив, що «кіно це знаряддя і культури, і комерції, і що воно повинне розвиватися»[1230], тим самим зумовивши подальший напрям роботи наради.

Прийняті нарадою директиви легко прогнозувалися територіальним зрізом учасників наради. Нарком освіти України М. Скрипнік у зв'язку з цим констатував:

«Усього на нараду запрошено 158 ос.; з них за списком ЦК — 45, з різних московських організацій — 58, разом — 103 із 158 запрошених. Таким чином, ми маємо зосередження уваги цієї наради на питаннях, які відомі й опрацьовані,

1226. Имеется ввиду статья Л. Шатова Пути национального кинопроизводства // Жизнь искусства. — 1928. — № 1. — 3 января. — С. 6.
1227. Ор[елович]. С. Л. Деякі підсумки кінонаради // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 1.
1228. Кіно і культурна революція: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 4 апреля. — С. 4.
1229. Менше ніж через рік після XV з'їзду ВКП(б), на якому зазначалося, що з положення самого відсталого виробництва, по характеристики Бухаріна, кінематографія повинна вийти на перше місце, так як «значення її однаково велике як в плані культурного будівництва, так і в плані індустріалізації країни». Див.: Яковлев Н. Кино на XV партсъезде / Н. Яковлев // Кино. — 1927. — 6 декабря.
1230. К. Н. Блокнот партнаради // Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 2.

переважно, працівниками центру, в Москві. В силу цього, ціла низка питань кінороботи зараз залишається затушованою, в тіні, не привертає до себе уваги»[1231].

З доповіддю про підсумки і завдання радянської кінематографії виступив О. Криницький. Криницький говорив про національне кіновиробництво[1232]. Він вважав, що ВУФКУ, Держкінпром Грузії, Білгоскіно й інші не повинні обмежуватися тільки національною тематикою, але при цьому підкреслював, що обробка місцевого матеріалу має переважати в їх продукції. Його доповідь викликала жваве обговорення. Згодом було заслухано доповіді Шведчикова «Про організаційно-господарські справи кінематографії», М. Мещерякова «Кіно на селі», Мальцева «Радянська громадськість і кіно», М. Смирнова «Преса і кіно»[1233].

Партнарада окреслила три основні завдання радянської кінематографії:

«По-перше, зробити кіно в руках пролетаріату дійсно зброєю керування, виховання і організації мас навколо завдань соціалістичного будівництва і культурного підйому.

По-друге, зібрати такі кадри творчих працівників кіно, які забезпечили б ідеологічну витриманість і художню цінність картин, наблизили б кіно до робітника і селянина.

По-третє, орієнтувати кіно на робітника і селянина не лише за змістом картин, що випускаються, але і відносно організаційно-господарської лінії»[1234].

Шведчиков запропонував організувати всесоюзне акціонерне товариство, куди б увійшли усі кіноорганізації, а також ВРНГ, Наркомосвіти, Наркомторг і інші. На думку Шведчикова, коли кіносправа буде зосереджена у віданні ВРНГ, це дозволить ширше розвинути кіновиробництво. Але, при цьому необхідно ідеологічне керівництво залишити за Наркомосвіти республік.

Доповідь т. Шведчикова викликала бурхливе обговорення. Було висловлено чимало пропозицій і конкретних заходів щодо поліпшення кіновиробництва. Стосовно ж підпорядкування кіно ВРНГ, то делегати національного кіновиробництва висловлювалися проти такої точки зору, вважаючи це недоцільним і шкідливим. Головним мотивом цього було те, що кіно не є виключно господарським чинником, а є чинником культурної і пропагандистської роботи, і в житті національних республік воно є одним із головних засобів творення національної культури. Також на кінонараді висловлювалася думка про розвиток «справи забезпечення ідеологічної витриманості і художньої цінності картин радянської продукції»[1235].

На кінонараді ухвалили три резолюції: «Підсумки будівництва кіно в СРСР і завдання радянської кінематографії», «Організаційні і господарські питання радянської кінематографії», «Кіно в селі», «Громадськість, друк і кіно».

1231. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 182.

1232. Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии (Доклад т. Криницкого) // Коммунистическая революция. — 1928. — № 8. — Апрель. — С. 77–93.

1233. Напередодні партнаради в справах кіно в Москві: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 6. — 21 лютого. — С. 13.

1234. Партия и кино (К итогам I Всесоюзного партсовещания по кинематографии): [Ред. ст.] // Коммунистическая революция. — 1928. — № 7. — Апрель. — С. 7.

1235. С. Мих. Всесоюзна партійна кінонарада // Радянське мистецтво. — 1928. — № 13/14. — 14 квітня. — С. 1–2.

Наведемо дві статті резолюції «Організаційні і господарські питання радянської кінематографії»:

«Ст. 4. Зберегти існуючу монополію прокату і визнати нераціональним утворення кіносиндикату у всесоюзному масштабі. <…>

Ст. 9. Вважати за доцільне створення єдиного всесоюзного регулюючого і плануючого центру (комітету) з питань кінопрокату і з питань експорту й імпорту при Наркомторзі СРСР»[1236].

Таким чином, прийняті кінонарадою резолюції залишили за республіканськими кіноорганізаціями фінансово-господарську автономію, але право діяльності республіканських кіноорганізацій у сфері експортно-імпортних операцій передали Наркомторгу СРСР. Представники ВУФКУ, «Білгоскіно» і інших кіноорганізацій змогли відбити намір перепідпорядкування кінопромисловості ВРНГ. Один із представників української делегації на кінонараді член правління ВУФКУ, директор Одеської кінофабрики П. Нечес відзначав:

«Особливо гостро на партнараді стояло питання про, так званий, господарський ухил кінематографістів. Цей ухил призвів кінематографію до того, що вона, не виконуючи своїх соціальних завдань, ударилася в бік нагромадження коштів, майже цілком відірвавшись від громадськості. Кінематографія намагалася ухилитися від керівництва партійних, культурно-професійних і громадських організацій, заховавшись під крило ВРНГ або трестуватися, щоб мати таким чином можливість, посилаючись на комерційне зростання, ставити і надалі такі картини, як «Рейс містера Ллойда», «Тамілла» то що.

Партнарада у своїх постановах дала гостру відсіч цим тенденціям: жодних кинотрестів, ніяких переходів у підпорядкування ВРНГ. Навпаки, було прийнято рішення організувати при ЦК ВКП комісію в справах кіно для керуваання кінематографією, особливо, що до розгляду і затвердження тематичних планів кіновиробничих організацій»[1237].

Член правління і технічний директор ВУФКУ З. І. Сідерський, який також представляв Україну на кінонараді, зокрема, відзначав, що синдикування кінопромисловості і підпорядкування її ВРНГ могло б призвести до, так званого, «господарського ухилу» і перетворити кінематограф на виключно господарську організацію. Також він вважав, що створення кіносиндикату викличе дезорганізацію роботи на закордонному ринку, а головне, завдасть непоправних збитків національним кінематографіям:

«У справі виконання своїх завдань культурно-виховних і пропагандистських особливо великі досягнення мають кінематографічні організації національних республік. Хіба-ж будь-хто може заперечувати те, що в особі кіноорганізацій національних республік, окрім загальноосвітньої і виховної роботи, яку вони проводять, є потужний чинник, що сприяє розвитку національної культури? Адже наша національна політика, наш курс на зростання культури національних республік є не що інше, як етап нашої класової боротьби, етап нашої революції. Дехто

1236. Руководящие постановления по кино (резолюции и постановления ЦК ВКП(б), Всесоюзного партийного совещания по кино и Первого всероссийского сценарного совещания). — М.–Л.: Теакинопечать, 1929. — С. 30–31.
1237. Нечес П. До підсумків партнаради // Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 1.

на сторінках нашої преси добалакався навіть до того, що через утворення синдикату потрібно прибрати до рук ці "дрібні" національні кіноорганізації, щоб вони економічно залежали від міцніших. Хіба це не означає повної ліквідації одного із найбільших культурних досягнень цілого ряду національних радянських республік? <…> Хіба це не означає повної ліквідації одного з найбільших культурних досягнень цілого ряду національних радянських республік?»[1238].

Наприкінці жовтня 1928 року проходила IV всеукраїнська виробнича кінонарада. У ній брали участь члени адміністративного апарату ВУФКУ, представники кінофабрик, кінотехнікуму, кіномеханічного заводу, а також делегати Всеукраїнської Ради Професійних Спілок (ВУРПР), Робмис і Товариства Друзів Радянського Кіно (ТДРК). На порядку денному наради було: обговорення п'ятирічного плану розвитку української кінематографії, промфінплану, прийняття виробничого і тематичного планів ВУФКУ на 1928/29 господарський рік. Нарада визнала, що проекти передачі кінопромисловості з відання Наркомосвіти у ВРНГ, могли б призвести «до зниження художньо-ідеологічної якості української кінопродукції і до відриву її від здійснення національно-політичних завдань, які на неї покладені»[1239].

Голова правління ВУФКУ І. О. Воробйов також виступив із заявою, де всебічно підтримував збереження підлеглості кінематографії Наркомосвіти:

«Отже, і цього разу перемогла правильна лінія щодо розвитку національної радянської культури, невід'ємною частиною якої є кінематографія, і не зайвим буде ще раз підкреслити усю беззмістовність і політичну шкідливість підняття питання про передачу кінематографічних організацій у відання ВРНГ»[1240].

Наприкінці 1928 року Наркомосвіти УРСР приступив до розробки нового положення про ВУФКУ. Це було обумовлено двома причинами. По-перше, як вже відзначалося, Всесоюзна нарада залишила ВУФКУ, як утім, і інші республіканські кіновідомства в підпорядкуванні Наркомосвіти. По-друге, промисловість у кінці 1920-х років інтенсивно розвивалася, і у зв'язку з цим уряд прийняв рішення переглянути чинне законодавство про трести.

29 червня 1927 року ЦВК СРСР і Раднарком СРСР видали «Положення про державні промислові трести»[1241]. Це положення поширювалося на державні промислові трести загальносоюзного і республіканського значення, а також на промислові трести місцевого значення, що мають статутний капітал не менше 100 000 карбованців. Уряд Союзу, знаходячи, що господарство, у тому числі і промисловість, у своєму розвитку далеко зробило крок вперед з часу видання першого закону про трести, визнало необхідним доповнити і уточнити колишній закон про трести, внісши в нього ті зміни, які вимагало радянське господарство в цілому і найважливіша його галузь — планово-організовувана промисловість. Цей закон більш детально і точно визначав роль трестів у народному господарстві. За зазначеним положенням трест визначався так:

1238. Сідерський З. Штучний синдикат // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 1.
1239. Канель В. Всеукраїнська виробнича кінонарада // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 17.
1240. В[оробйов] І. Здійснити план // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 3.
1241. Положение о государственных промышленных трестах: Постановление ЦИК СССР и РНК СССР от 29 июня 1927 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабочее-крестьянского правительства Союза ССР. — М., 1927. — Отдел 1-й. — № 39. — Ст. 392.

«державним промисловим трестом визнається державне промислове підприємство, організоване на основі особливого статуту як самостійна господарська одиниця з правами юридичної особи і неподільним на паї капіталом, що знаходиться у віданні одної, вказаної в статуті, державної установи і діє на засадах комерційного розрахунку відповідно до планових завдань, затверджених зазначеною установою. Тресту надається, відповідно до даного Положення і його статуту, самостійность в оперативній діяльності»[1242].

Згідно із законом, правління тресту формувалося в складі від трьох до п'яти осіб, включаючи голову. Правління керувало усіма операціями тресту, управляло усіма його співробітниками і майном, що знаходиться у розпорядженні тресту. А самі трести ділилися на три групи:

1) загальносоюзні (центральні);

2) республіканські

3) місцеві[1243].

4 липня 1928 року виходить постанова ВУЦВК і Раднаркому УРСР «Положення про державні промислові трести УРСР»[1244]. 4 вересня 1928 року згідно з нормами наказу ВРНГ УРСР № 505 вносяться зміни в структуру підприємств, підпорядкованих українським трестам. У штаті був директор і два його заступники (з технічних і комерційних питань). Заступники директора і головний бухгалтер могли призначатися і звільнятися директором, але призначення і звільнення головного бухгалтера затверджувалося Правлінням тресту. Директор і його заступники призначалися на термін не менше одного року, але не більше ніж на 3 роки. Упродовж цього періоду директор підприємства міг бути відсторонений або звільнений Правлінням тресту по встановленню невідповідності тим обов'язкам, які на нього покладалися[1245].

У постанові також вказувалося, що статути державних промислових трестів ВРНГ УРСР, що існували на момент видання цього статуту, тобто на 10 вересня 1928 року, підпорядкованих ВРНГ УРСР, вже затверджені Президією ВРНГ УРСР, стосовно союзних статутів про державні промислові трести (Сб. Зак. СРСР. — 1927. — № 39. — Ст. 392) будуть переглянуті ВРНГ УРСР протягом двох місяців. І, нарешті, 24 липня 1929 року виходить постанова № 166 «Про зміну положень "Про затвердження Положення про державні промислові трести УРСР"» і «Положення про державні промислові трести УРСР»[1246]. З виданням цих постанов відмінялися накази по ВРНГ УРСР за 1927 рік: № 401 від 23 липня, № 449

1242. Ильин-Кряжин А. Н. Что такое трест, синдикат и акционерное товарищество. — М.–Л.: Государственное издательство, 1927. — С. 6.

1243. Там само. — С. 17, 21.

1244. Положение о государственных промышленных трестах УССР: Постановление ВУЦИК и РНК УССР от 4 июля 1928 г. // Збірник Законів та Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. — Х., 1928. — Відділ перший. — Ч. 18. — Ст. 165.

1245. Типове положення про взаємовідносини правлінь трестів, підлеглих ВСНХ УСРР та підприємств, які увіходять до складу трестів // Чернявський Я., Штутін Я. Законодавство й відомчі розпорядження про державні промислові трести. — Х.: Техкнига ВРНГ УСРР, 1929. — С. 77.

1246. Об изменении постановлений «Об утверждении положения о государственных промышленных трестах УССР» и «Положение о государственных промышленных трестах УССР»: Постановление ВУЦИК и РНК УССР от 24 июля 1929 г. // Збірник Законів та Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. — Х, 1929. — Відділ перший. — Ч. 20. — 2 вересня. — Ст. 166.

від 24 серпня, № 486 від 19 вересня, а також циркуляр по ВРНГ УРСР № 240 від 4 вересня 1928 року[1247].

5 березня 1929 року Наркомосвіти УРСР затвердив третю редакцію «Положення про Всеукраїнське управління у справах фото і кіно». У цій редакції були скоректовані назва управління (хоча абревіатура ВУФКУ залишилася незмінною) і формулювання кіномонополії:

«Колегія Наркомосвіти затвердила учора нове положення про всеукраїнське управління у справах фото і кіно. Це управління є органом Наркомосвіти України і здійснює на території УРСР державну монополію в усіх галузях і стадіях кіновиробництва і кінематографії. Управління у справах фото і кіно має проводити рішучу боротьбу зі всякими способами і діями, спрямованими на порушення державної кіномонополії. У своїй ідеологічній і культурно-освітній роботі управління має бути близько пов'язане з робітничо-селянською громадськістю, професійними, літературно-художніми організаціями, утворивши художню раду з широким представництвом в ній робочих мас, літературних і громадських організацій»[1248].

Коригування назви було продиктоване необхідністю, оскільки до цього часу ВУФКУ вже знаходилося в частковому підпорядкуванні «Комітету у справах кінематографії і фотографії СРСР» («Кінокомітет СРСР»), поспіхом утвореному 29 січня 1929 року постановою Раднаркому СРСР. На діяльність «Кінокомітету СРСР» покладалося: розробка і подання на затвердження уряду СРСР основних директив по розвитку кіно-фото-справи в СРСР; здійснення загального нагляду і управління розвитком кіно-фото-справи; вживання заходів, що сприяють розвитку кіно-фото-виробництва і кіномережі на території СРСР; направлення своїх представників до усіх установ для участі в обговоренні питань, пов'язаних із розвитком кіно-фото-справи; вирішення суперечок, що виникають між кіноорганізаціями і Наркомосвіти у справах, пов'язаних з експортом і імпортом картин, плівки, хімікалій, апаратури і т. ін.[1249]. 21 січня 1930 року Раднарком СРСР вніс деякі корективи до статті 5 «Положень про Кінокомітети», що розширювали його повноваження[1250].

«Кінокомітет» діяв при Раднаркомі СРСР і займався, зазвичай, розробкою загальних питань по розвитку фото і кіносправи, в його повноваження входили загальний нагляд і спостережно-коригувальні функції. У його компетенцію не входили господарські функції, а сам «Кінокомітет» не мав власного технічно-

1247.Про порядок затвердження статутів державних промислових трестів // Чернявський Я., Штутін Я. Вказ. пр. — С. 148–149.

1248.Державна кіномонополія зберігається: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1929. — 6 березня. — С. 4; Державна кіномонополія зберігається: [Ред. ст.] // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 55(2548). — 7 березня. — С. 7.

1249. Положение о Кинокомитете при РНК СССР: Постановление РНК СССР от 29 января 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — Отдел первый. — № 10. — 26 февраля. — Ст. 97; Устава про Кінокомітет при Раді Народних Комісарів Союзу РСР: Постанова РНК СРСР від 29 червня 1929 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — М., 1929. — Відділ перший. — Ч. 10. — 26 лютого. — Арт. 97.

1250. Про зміну устави про Кино-Комітет при Раді Народних Комісарів Союза РСР: Постанова РНК СРСР від 21 січня 1930 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — М., 1930. — Відділ перший. — Ч. 5. — 12 лютого. — Арт. 58.

го апарату і користувався апаратом Управління Справами Раднаркому СРСР[1251]. Склад нового органу включав 31 члена, 27 з яких представляли РРФСР. Організація «Кінокомітету» викликала небезпідставне занепокоєння у керівників українського кінематографу. Голова правління ВУФКУ І. Воробйов і Нарком Освіти М. Скрипнік звернулися в Політбюро ЦК КП(б)У за роз'ясненнями функцій «Кінокомітету» і вимогою змінити його склад на користь союзних республік[1252].

Протягом 1929 року відбувався пошук створення єдиного оптимального органу управління кіносправою. Одним із варіантів було створення всесоюзного кіносиндикату, який би займався прокатом фільмів на території усього СРСР, узгодженням тематичних і виробничих планів кіноорганізацій, наданням технічної допомоги. Заступник голови Головреперткома РРФСР П. А. Бляхін запропонував розпочати створення «єдиного всесоюзного регулюючого і плануючого центру з питань кінопрокату, експорту і імпорту». Чиновник вважав, що в управлінні кінематографом немає єдиної політики, немає досить стійкої керівної лінії, немає умілого маневрування. «Методи роботи, -відзначав Бляхін — як і раніше носять несистемний, кустарний характер, без досить чіткого урахування перспектив Радянської кінематографії в цілому, без плану. Усталений запах «вузько-зрозумілої комерції» все ще поширюється з цієї ділянки, вимагаючи термінових санітарних заходів. Більш того, з кожним днем стає усе більш очевидною необхідність створення всесоюзного центру, який включив би у сферу свого впливу і такі важливі питання, як регулювання зростання кінопромисловості, підготовку кадрів кваліфікованих працівників і їх правильний розподіл по кіноорганізаціях, в першу чергу — режисери, оператори і сценаристи. Для того, щоб переконатися в необхідності такого роду регулювання, досить нагадати існуючий стан справ»[1253].

Такий варіант не влаштовував правління ВУФКУ. У зверненні в ЦК КП(б) У від 5 вересня 1929 року відзначалося, що організаційне підпорядкування радянської кінематографії єдиному органу, хоч би і у формі синдикування, спотворює роботу радянського кіно. Головними повинні залишатися культурно-виховні і ідеологічні питання, а не матеріально-технічні[1254]. Ця заява залишилася без уваги і не мала ніякого впливу на подальший хід подій.

У той же час продовжує зростати невдоволення центральних партійних органів роботою кіновідомств. Під обстріл потрапляють республіканські кіноорганізації, і, зокрема, ВУФКУ:

«Чи можемо ми сказати, що вказані кіноорганізації на даний момент виконують ту роль, яку вони покликані грати згідно з директивами партії. Поки вони повною мірою організуючої ролі дійсно культурної організації не грають. Інтереси суто комерційного характеру на шкоду культурним запитам мас все ще панують в роботі наших національних кіноорганізацій. Досить вказати на таку кіноорганi-

1251. Положение о Кинокомитете при РНК СССР: Постановление РНК СССР от 29 января 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — Отдел первый. — № 10. — 26 февраля. — Ст. 97; Устава про Кінокомітет при Раді Народних Комісарів Союзу РСР: Постанова РНК СРСР від 29 червня 1929 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — М., 1929. — Відділ перший. — Ч. 10. — 26 лютого. — Арт. 97.

1252. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2925. — Арк. 26.

1253. Бляхин П. А. Очередные задачи // Кино и культура. — 1929. — № 1. — С. 9.

1254. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2925. — Арк. 17.

зацію, як ВУФКУ, і звернути увагу на її продукцію, щоб це стало абсолютно ясно. Звичайно, тут є ряд об'єктивних причин (все ще слабка фінансова база, відсутність кадрів), але це жодним чином не виправдовує великих помилок національних кіноорганізацій. Основні помилки наших національних кіноорганізацій відбуваються по лінії тематики, ідеологічної і художньої цінності кінопродукції. Тут теза про домінування комерційної основи цілком підтверджується. Національне кіно на сьогодні орієнтується, головним чином, не на широкі робітничі й селянські маси, а на службовця, городянина, пройнятого націоналістичним духом, на інтелігенцію, що ще не відмовилася від старих націоналістичних забобонів. Адже роль кіно в реконструкції господарства, в піднятті культурного рівня широких верств населення в національних республіках дуже велика. Відсутність правильної лінії в сенсі соціальної опори кіноглядача призводить до основних вад нашого національного кіно: екзотики, культу старовини, абречества, до ідеалізації своєрідної звитяги партизанщини, без певного соціального забарвлення ("Зелімхан", "Севіль", частково "Звенигора" та ін.). Але абсолютно зрозуміло, що основна біда кіноорганізацій національних республік полягає в тому, що вони ще не визначили основної лінії своєї роботи по обслуговуванню масового глядача»[1255].

Та найпринизливіша критика була спрямована у бік роботи Совкіно. Ініціатором загальної перебудови радянської кінематографії виступив Агітпроп ЦК ВКП(б). Заступник голови Агітпропу ЦК ВКП(б) П. М. Керженцев представив у Секретаріат ЦК доповідну записку, де дав воістину убивчу характеристику діяльності Совкіно. Форма і тон записки дозволяють зробити висновок, що Агітпроп підштовхував ЦК партії до кардинальних заходів відносно кінематографу, і, в першу чергу, Совкіно. Кіновідомство, на думку Керженцева, «не лише не здійснило того повороту, необхідність якого була вказана партійною нарадою по кіно, але що по основних лініях роботи воно навіть не усвідомило необхідності докорінних змін, без яких збільшені вимоги до кіно не можна задовольнити»[1256]. Голова Агітпропу, голова Кінокомісії ЦК ВКП(б) О. І. Стецький підготував проект постанови ЦК ВКП(б), в якому основні недоліки роботи Совкіно, на його думку, полягали у відсутності фільмів на політичні теми, невиконання виробничих планів, відставанні технічного переоблаштування кінематографу, триваючий розрив із громадськими організаціями, що у свою чергу згубно відбивається на усій кіносправі СРСР.

Кінематографічна преса також публікувала критичні матеріали про дорожнечу кіновиробництва, про нездатність Совкіно об'єднати кіносправу в республіці[1257]. За докорінну і невідкладну перебудову усієї кіносправи в Союзі висловилася і головна громадська організація кінематографістів — Асоціація революційної кінематографії (АРК).

На рубежі 1920-х — 1930-х років загальна централізація управління виробництвом захлеснула усе народне господарство СРСР, особливо після прийняття V Всесоюзним З'їздом Рад затвердженого урядом п'ятирічного плану народ-

1255. Национальное кино: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1929. — № 3. — С. 1.
1256. РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 113. — Спр. 873. — Арк. 85–90. Цит. за: Фомин В. И., Гращенкова И. Н., Косинова М. Р., Зиброва О. П. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. — М., 2012. — С. 350.
1257. Кино. — 1930. — 1, 25 января.

но-господарського будівництва[1258]. Уряд СРСР створював принципово нову модель управління політикою, економікою, культурою країни. Створюються всесоюзні об'єднання Союздрук, Союзтекстиль, Союзхліб, Союзвугіль, Союзспирт та ін. Метою цих організацій було об'єднання однорідних підприємств, трестів союзного і республіканського значення для централізованого планування, регулювання і технічного керівництва їх виробництвом. Кіно, що мало статус «найважливішого з мистецтв», відповідно також переводилося на загальний магістральний шлях.

Кінокомітет СРСР, організований при Раднаркомі СРСР як координаційний, хоча більшою мірою, як спостережний орган радянської фото- і кінопромисловості був проміжною ланкою в справі подальшої централізації управління усією кіносправою в СРСР.

У травні 1929 року під головуванням заст. голови Раднаркому СРСР Я. Е. Рудзутака відбулося перше засідання Кінокомітету, на якому «було обрано в раду Рудзутак, Лежава, Керженцев, Сідерський, Шведчиков, Лобов, Воробйов»[1259]. Засідання затвердило положення про кінофікацію, про кредитування торгуючих кіноапаратурою організацій для просування її до сільського споживача і, що цікаво, «Кінокомітет» першою ж своєю постановою визнав за необхідне організацію при ВРНГ спеціального постачальницького органу, а також спеціальних планових осередків по фото- і кінопромисловості[1260]. Таким чином, стає очевидним, що Кінокомітет СРСР був організований, у тому числі, і для подальшого підпорядкування усієї кіносправи СРСР ВРНГ. Подальші події по впровадженню цього плану розвивалися досить бурхливо. У червні 1929 року «Кінокомітет СРСР» прийняв постанову «Про фото-кіно-промисловість», згідно з якою при ВРНГ СРСР організовано Фото-кіно-комітет для об'єднання заходів по розвитку фото- кінопромисловості в РРФСР. До функцій комітету було віднесено: узгодження роботи підприємств фото- і кінопромисловості, проведення раціоналізації на цих підприємствах, вивчення постановки справи виробництва фото- і кіноапаратів, матеріалів і хімікалій, питання стандартизації продукції і висновки по капітальному будівництву[1261]. У вересні 1929 року знову спливає ідея створення всесоюзного кіносиндикату з підпорядкуванням йому усіх кінотеатрів СРСР[1262].

28 січня 1930 року ВРНГ СРСР в цілях поліпшення роботи по плануванню і загальній координації виробництва фото-кіно-продукції видав постанову «Про організацію при Президії ВРНГ СРСР Всесоюзного фотокінокомітету і Ради у справах кінопромисловості»[1263].

8 лютого 1930 року для швидкої перебудови кінопромисловості на засіданні Правління Кінокомітету СРСР обговорювалося питання «Про об'єднання кінопромисловості». Президія ухвалила визнати необхідним створення загальносо-

1258. О пятилетием плане развития народного хозяйства: Постановление 5 Съезда Советов СССР от 28 мая 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — Отдел первый. — № 35. — 14 июня. — Ст. 311.
1259. В Кино-комитете РНК СССР: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 21. — 21 мая. — С. 10.
1260. Там само.
1261. Фото-Кино-Комитет при ВСНХ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 26. — 25 июня. — С. 13.
1262. Гольдман А. За кино-синдикат // Рабис. — 1929. — № 39. — 23 сентября. — С. 12.
1263. Сборник приказов по ВСНХ. — 1930. — № 12. — С. 34.

юзного об’єднання по кінофотопромисловості в системі ВРНГ СРСР із підпорядкуванням йому усієї справи по виробництву усієї кіно- і фотоапаратури і усіх кіновиробничих і кінопрокатних організацій[1264].

І, нарешті, 13 лютого 1930 року Раднарком СРСР видає постанову «Про утворення загальносоюзного об’єднання по кінофотопромисловості» у віданні ВРНГ СРСР[1265]. У сформованому об’єднанні, що згодом було назване Совкіно, зосереджувалась уся справа по виробництву кіно-, фотоапаратури (знімальної проекційної, освітлювальної та ін.), фото-кіноустаткування і матеріалів (плівок, пластинок, паперу, фотохімікалій і т. д.), а також усе діловодство кінокартин, їх прокату і експлуатації. ВРНГ у найкоротший строк наказувало представити в РТО конкретний план виробництва кіноплівки, а також кіно- і фотоапаратури нового об’єднання; перелік усіх підприємств і організацій, які мали увійти до його складу; з президією Кінокомітету погоджувати принципи статуту об’єднання, при цьому слід передбачити:

«а) щоб були забезпечені в об’єднанні культурно-національні інтереси окремих союзних і автономних республік;

б) щоб було засновано у складі об’єднання раду за участю представників цих республік, професійних спілок і інших громадських організацій»[1266]. 26 лютого Кінокомітет СРСР, який зробив свою справу, було скасовано і скасовано його положення[1267].

Згідно з постановою РНК СРСР від 9 березня 1930 усі справи ліквідованого Кінокомітету СРСР передавалися до Совкіно. Всесоюзне об’єднання кінофотопромисловості мало правління, очолюване головою, секретаріат, управління справами і 9 секторів. Під головуванням Макеєва (НКРСІ) була створена спеціальна комісія для координації методів роботи кінопрокату і управління кіномережею на периферії[1268].

18 лютого К. Шведчиков виступив на сторінках офіційного органу керівних органів радянської влади газети «Вісті» зі статтею «Загальносоюзне об’єднання по кіно- і фотопромисловості», в якій всебічно підтримав об’єднання усіх кіноорганізацій і створення Всесоюзного акціонерного кінооб’єднання[1269].

1264. РГАЛИ. — Ф. 2497. — Оп. 2. — Спр. 3. — Арк. 1–1 зв.
1265. Об образовании общесоюзного объединения по кинофотопромышленности: Постановление РНК СССР от 13 февраля 1930 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1930. — Отд. 1. — № 15. — 18 марта. — Ст. 165; Про утворення загальносоюзного об’єднання кінофотопромисловості: Постанова РНК СРСР від 13 лютого 1930 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — М., 1930. — Відділ перший. — Ч. 15. — 18 березня. — Арт. 165.
1266. Там само.
1267. Об упразднении Кинокомитета при РНК СССР: Постановление РНК СССР от 26 февраля 1930 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1930. — Отдел первый. — № 18. — 31 марта. — Ст. 203; Про скасування Кіно-Комітету при Раді Народних Комісарів Союзу РСР: Постанова РНК СРСР від 26 лютого 1930 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік.– М., 1930. — Відділ перший. — Ч. 18. — 31 березня. — Арт. 203.
1268. Кино-дело объединено: [Ред. ст.] // Рабис. — 1930. — № 9. — 24 февраля. — С. 14.
1269. Шведчиков К. Общесоюзное объединение по кино- и фотопромышленности // Известия. — 1930. — № 48(3895). — 18 февраля. — С. 3.

Але, 5 березня замість усіма очікуваного призначення на посаду голови Совкіно К. М. Шведчикова керівником радянської кінематографії призначається партійний функціонер М. М. Рютін. У квітні було сформовано правління фотокінооб'єднання, до якого увійшли Рютін (голова правління), Шведчиков (заст. голови правління), Сутирін, Грінфельд, Алмазов, Козак і Воробйов[1270].

Паралельно з прийняттям постанови про утворення всесоюзного об'єднання Совкіно були сформовані союзні трести, що об'єднали кіномеханічну і хімічну промисловість. 28 лютого ВРНГ СРСР затвердила статут Всесоюзного тресту оптико-механічної промисловості (ВТОМП)[1271]. До складу тресту увійшли шість російських і українських промислових підприємств, у тому числі: Державний оптичний завод (ДОЗ), Державний Ізюмський завод оптичного скла (ІЗОС), Ленінградський оптико-механический завод (ЛОМЗ) та ін. Одеський кіномеханічний завод тимчасово залишався у віданні ВУФКУ. Трохи пізніше ВТОМП був реорганізований у Всесоюзне об'єднання оптико-механічної промисловості (ВООМП) по виробництву кіноапаратури і переданий у ведення Совкіно. Також у підпорядкування об'єднанню було передано Державний Фотохімічний трест ВРНГ РРФСР по виробництву кіноплівки (ФОХТ).

Окрім вищезгаданих трестів, до структури Совкіно увійшли Московська і Ленінградська кінофабрики, російські кінопрокатні організації, республіканські трести по виробництву і прокату фільмів (Совкіно, ВУФКУ, Білгоскіно, Східкіно, Азгоскіно, Азеркіно, Арменкіно, Чувашкіно, Держкінпром Грузії, Узбеккіно)[1272]. Усі ці організації фінансувалися Совкіно. Експортом і імпортом кіноустаткування відав госпрозрахунковий трест Інторгкіно (створений у 1929 році), який було підпорядковано Совкіно з 1 квітня[1273]. Також у підпорядкування Совкіно передавалися Науково-дослідний інститут по фото- і кінопромисловості, кінотехнікуми в Москві, Ленінграді і Одесі[1274].

З перших же днів роботи Совкіно, його керівництво висунуло ідею скасування республіканських кіновиробничих організацій і намагалося отримати підтримку в Раднаркомі РРФСР. Проте заступник голови Раднаркому Т. Р. Рискулов дотримувався іншої думки. 20 березня 1930 року він направив голові ВРНГ СРСР В. В. Куйбишеву лист із критикою цих намірів:

«Визнаючи доцільність створення загальносоюзного об'єднання по кінофотопромисловості в системі ВРНГ СРСР, одночасно вважаю неправильним запропонований керівниками цього об'єднання проект про повне скасування існуючих національних кіновиробничих організацій. Розвиток кінофотопромисловості, сам по собі, є важливим і нелегким завданням. Одночасно, ця промисловість повинна обслуговувати і військові потреби. Якщо нове об'єднання зуміє впоратися із завданням розвитку цієї галузі, то це вже буде великим досягненням, але у той

1270. Беседа с председателем Союзкино М. М. Рютіным // Кино. — 1930. — № 25. — 1 мая.
1271. Устав Всесоюзного треста оптико-механической промышленности «ВТОМП»: Постановление ВСНХ СССР от 28 февраля 1930 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1930. — Отдел первый. — № 13. — 27 марта. — Ст. 96.
1272. Яковлев Я. Реорганизация кинодела // Рабис. — 1930. — № 26. — 23 июня. — С. 12.
1273. Кино. — 1930. — № 27. — С . 1.
1274. ЦДАГО України. — Ф. 1. – Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 14.

же час скасовувати існуючі національні кіновиробничі організації, брати на себе завдання безпосереднього виконання виробництва кінокартин із розкриттям національної тематики, централізувати управління кіномережею і підготовку відповідних національних культурних сил без ініціативи і допомоги з боку місцевих організацій — це означало б, по-перше, відвернути увагу від основного найважливішого завдання розвитку фотокінопромисловості, що є найслабкішою ланкою усієї кінсправи, по-друге, ослабити увагу і зростаючу ініціативу місцевих партійних і інших громадських організацій щодо розвитку кіносправи і, по-третє, відвернути ті засоби, які вкладалися донині в розвиток кіносправи з боку місцевого бюджету і населення. При централізації усієї справи, безумовно, надходження цих засобів зменшиться…»[1275].

Наприкінці квітня голова Совкіно М. М. Рютін в інтерв'ю газеті «Кіно» зазначав:

«Тепер можна вважати встановленими наступні форми керівництва кіноорганізаціями на місцях: усі кінофабрики, за винятком українських, будуть підпорядковані безпосередньо кінооб'єднанню. На місцях, в союзних республіках, кіноорганізації будуть перетворені на трести союзного значення по прокату і експлуатації. На Україні в трест ВУФКУ, як виняток, входитимуть і фабрики по виробництву фільм. Оптико-механічний трест також входить у кінооб'єднання…»[1276]. Також Рютін повідомив, що на першому засіданні правління Совкіно, яке відбулося на початку травня, обговорювалася структура нового об'єднання.

15 червня Раднарком СРСР затвердив статут Державного всесоюзного кінофотооб'єднання Совкіно. Статут складався з 8 розділів, що налічують 25 статей. Наведемо деякі з них:

«§ 1. Державне всесоюзне кінофотооб'єднання Совкіно засновувалося «на підставі постанови РНК Союзу РСР від 13 лютого 1930 р. для об'єднання як безпосередньо, так і через відповідні трести загальносоюзного значення підприємств по виробництву кінокартин, їх прокату і експлуатації, а також по виробництву кінофотоапаратури (знімальної, проекційної, освітлювальної і ін.) і приладдя, і матеріалів (плівка, пластинки, папір фотохімікалії). <…> Об'єднання є органом ВРНГ Союзу РСР і діє як самостійна господарська одиниця на засадах госпрозрахунку, відповідно до планових завдань ВРНГ Союзу РСР. <…>

§ 4. Об'єднання здійснює на території Союзу РСР і за кордоном усі операції, необхідні для реалізації цілей, вказаних в § 1 даного статуту. <…>

§ 10. При об'єднанні діє рада з представників союзних і автономних республік і автономних областей. На цю раду покладається встановлення тісного зв'язку об'єднання з культурними організаціями союзних і автономних республік, розгляд питань національної тематики в кіновиробництві, розширення кіномережі, просування кінокартин в союзних і автономних республіках і автономних областях, сприяння підготовці кадрів, розробка і затвердження тематичних планів

1275. РГАЛИ. — Ф. 2497. — Оп. 2. — Спр. 3. — Арк. 3–4.
1276. Беседа с председателем Союзкино М. М. Рютіним // Кино. — 1930. — № 25. — 1 мая.

виробництва кінокартин і вирішення усіх інших завдань, пов'язаних із розвитком кіно і фото в союзних і автономних республіках і областях…»[1277].

Совкіно отримало функції, які раніше виконували республіканські кіновідомства. Внаслідок цього з'явилася можливість контролювати усі етапи кіновиробництва з Центру. Для створення кіномережі у складі Совкіно на території УРСР, БРСР, ЗСФСР і Середній Азії були утворені кінотрести загальносоюзного значення. За ВУФКУ, окрім кінопрокатної діяльності, зберегли виробничі функції, тому в підпорядкуванні ВУФКУ залишалися Київська і Одеська кінофабрики. На кінофабриках утворювалися ради, що здійснювали художньо-ідеологічне керівництво кіновиробництвом. Склад рад мав визначатися Совкіно спільно з республіканськими Наркомосвіти[1278]. Як випливає із цитованих документів, ВУФКУ залишилося єдиною республіканською кіноорганізацією, для якої Політбюро ЦК зробило виключення і дозволило зберегти відносну автономію. Очевидно, це рішення обумовлене тим, що кінопромисловість в Україні була досить добре розвинена і мала широку підтримку у керівництва КП(б)У. Але через декілька років ВУФКУ чекала така ж сумна доля — повне підпорядкування союзному кіновідомству і, як наслідок, вичленення української кінематографії з національної культури.

З 22 по 29 квітня 1929 року в Харкові проходив IV Український з'їзд Робмису, на якому заслуховували доповідь голови ВУФКУ І. Воробйова і представника комісії РСІ Левіта, що проводила протягом двох місяців за участю представників місцевих організацій поглиблене обстеження усієї діяльності ВУФКУ. Завдяки цій перевірці з'їзд мав можливість ознайомитися з роботою ВУФКУ не завдяки однобокому докладу господарника, а під кутом зору громадської перевірки цієї роботи. Тридцять п'ять ораторів, що виступили, приєдналися до оцінки і висновків, зроблених комісією, констатували зміцнення і поліпшення усієї роботи ВУФКУ як в художній області , так і організаційно-фінансовій. На нараді також розглядалася можливість відмови від системи прокату по коефіцієнтах і зосередженні уваги на підготовці кадрів[1279].

У 1929–1930 роках уряд СРСР приймає декілька постанов, спрямованих на розвиток кінематографії. 10 липня 1929 року ЦВК СРСР і Раднарком СРСР видають постанову «Про податкові пільги для кінопромисловості», завдяки чому кіноорганізації могли нарощувати оборотний капітал:

«24. Звільняються від податку виробництво кіноапаратури, а також операції по зйомці і обробці кінофільм і реалізації власної кінематографічної продукції кінопідприємства…»[1280].

1277. Устав Государственного всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино»: Постановление Совнаркома СССР от 15 июня 1930 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1930. — Отдел второй. — № 34. — 15 июня. — Ст. 193.

1278. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 175. — Арк. 18.

1279. И. Л. [На IV Украинском съезде Рабиса] // Рабис. — 1929. — № 20. — 14 мая. — С. 14.

1280. О налоговых льготах для кінопромисловості: Постановление ЦИК и РНК СССР от 10 июля 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — Отдел первый. — № 48. — 9 августа. — Ст. 422; О налоговых льготах для кінопромисловості: Постановление ЦИК и РНК СССР от 10 июля 1929 г. // Бюлетень Народного Комісаріату Освіти. — Х., 1929. — № 32(171). — 12–26 серпня. — Ст. 449.

7 серпня 1929 року ЦВК СРСР і Раднарком СРСР видають постанову «Про фонди кінофікації», спрямовану на поліпшення фінансування розбудови кіномережі:

«5. Фонди кінофікації призначаються для фінансування будівництва кіномережі. За рахунок зазначених фондів здійснюється, в першу чергу, капітальне будівництво нових кінотеатрів в робочих районах, а також в селах і місцевостях, де немає кіно, і розширення сільської мережі кінопересувок; у другу чергу — капітальний ремонт і розширення існуючих міських і сільських кіноустановок…»[1281].

26 лютого 1930 року ЦВК СРСР і Раднарком СРСР приймають нову редакцію постанови «Про податкові пільги для кінопромисловості» і вносять додатково 24-у статтю:

«24. Звільняються від податків обіг державних і кооперативних і громадських організацій, які:

а) виробляють кіноапаратуру і частини її;

б) піднімають і обробляють кінофільми;

в) продають і дають напрокат кіноапаратуру, частини її і художні кінофільми власного виробництва;

г) продають, дають напрокат і демонструють політико-освітні кінофільми і хроніку.

2. Запропонувати урядам союзних республік звільнити від місцевого податку з відвідувачів публічних видовищ і розваг кіносеансів, які демонструють виключно політико-освітні фільми і хроніку»[1282].

Як зазначалося вище, 5 березня 1929 року Наркомосвіти УРСР затвердив чергове положення, в якому ВУФКУ називалося «Всеукраїнське управління у справах фото і кіно». На підставі постанови Наркомосвіти від 5 березня ВУЦВК і Раднарком УРСР 15 січня 1930 року затвердили «Положення Всеукраїнського управління в справах кінематографії і фотографії (ВУФКУ)»[1283].

Статті 1 і 3 даного документа з невеликими змінами повторювали аналогічні статті другої редакції положення 1924 року:

«1. Всеукраїнське Управління у справах кінематографії і фотографії є органом Народного Комісаріату освіти УРСР, який здійснює культурно-освітні і політико-ідеологічні завдання Народного Комісаріату Освіти в області виробництва і демонстрації кінофільм і в області фотографічної справи.

3. Усе, що є на території УРСР: кінофабрики, кіномеханічні заводи і кінотехнічні майстерні, кінолабораторії, фотографічні підприємства, фільмотеки, кіномонтажні майстерні, кінофільми радянського і іноземного виробництва, а також кінотеатри з належними приміщеннями, внесеними в статутний капітал Всеукраїнського Управління у справах і кінематографії і фотографії, — склада-

1281. О фондах кинофикации: Постановление ЦИК и РНК СССР от 7 августа 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — Отдел первый. — № 69. — 15 ноября. — Ст. 641.

1282. Про податкові пільги кінопідприємствам: Постанова ЦВК і РНК СРСР від 26 лютого 1930 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — М., 1930. — Відділ перший. — Ч. 18. — 31 березня. — Арт. 191.

1283. Устава про Всеукраїнське Управління в справах кінематографії та фотографії (ВУФКУ): Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 15 січня 1930 р. // ЦДАВО України. — Ф. 1. — Оп. 6. — Спр. 125. — Арк. 3–4.

ють державну власність і ними відає і розпоряджається виключно Всеукраїнське Управління у справах кінематографії і фотографії. <…>»[1284].

Стаття 2 «Про кіномонополію» практично залишилася незмінною, але була розширена:

« Всеукраїнське Управління у справах кінематографії і фотографії здійснює на усій території УРСР державну монополію на кінематографічну справу в усіх галузях і стадіях виробництва, прокату, демонстрації, купівлі і продажу кінофільм, на ввезення іноземної кіносировини і кінопродукції в УРСР і вивезення української кінопродукції за кордон. Вивезення і ввезення з-за кордону кіносировини і кінопродукції здійснює Управління, дотримуючись чинних законів про зовнішню торгівлю. <…>»[1285]. Проте в ній з'явилося доповнення, згідно з яким «Державним установам і підприємствам, кооперативним, професійним, громадським і науковим організаціям було надано право купувати в усіх кіновиробничих організацій СРСР фільми науково-освітнього напряму і демонструвати їх, за відповідними правилами»[1286]. Це доповнення було внесене згідно з постановою ВУЦВК і Раднаркому УРСР від 19 червня 1929 року[1287].

Принципові зміни торкалися механізму оподаткування. З прибутку ВУФКУ, згідно з річним балансом, виплачувався прибутковий податок, покривалися витрати попередніх років і здійснювалося відрахування 3% до фонду вищої і середньої технічної освіти. З прибутку, що залишився, податки розподілялася таким чином: 10% відраховувалося до фонду поліпшення побуту робітників і службовців; 20% — в резервний капітал, поки він не досягне розмірів, встановлених статутом; 25% — на розширення підприємств ВУФКУ, при цьому засоби ці залишалися у віданні ВУФКУ; 20% — до фонду будівництва кінотеатрів у робочих районах, селах і в слабкокінофікованих місцевостях (центральний фонд кінофікації УРСР); сума, що залишилася, зараховувалася як прибуток до держбюджету УРСР, причому вона мала також цільовий напрям — на розвиток кіносправи[1288].

З набуттям чинності положенням «Про Всеукраїнське управління у справах кінематографії і фотографії (ВУФКУ)» відмінялися усі попередні постанови про статути ВУФКУ 1924–1925 років.

Як уже відзначалося, положення про ВУФКУ видавалися в 1922 і 1924 роках. На базі цих положень приймалися статути ВУФКУ, відповідно в 1923 і 1925 роках. «Положення Всеукраїнського управління в справах кінематографії і фотографії (ВУФКУ)», прийняте у 1929 році у зв'язку з подіями централізації управління кінематографом, що розвиваються, не отримало подальшого розвитку в 1930 році і чергова редакція статуту була затверджена лише 1 травня 1932 року.

1284. Там само. — Арк. 3.
1285. Там само.
1286. Там само.
1287. О предоставлении государственным учреждениям и предприятиям, профессиональным, кооперативным, общественным и научным организациям права демонстрировать кинофильмы научно-просветительного содержания: Постановление ВУЦИК и РНК УССР от 19 июня 1929 г. // Збірник Законів і Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. — 1929. — Відділ перший. — № 18. — 13 серпня. — Ст. 145.
1288. Устава про Всеукраїнське Управління в справах кінематографії та фотографії (ВУФКУ): Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 15 січня 1930 р. // ЦДАВО України. — Ф. 1. — Оп. 6. — Спр. 125. — Арк. 4.

У кінці травня 1930 року на другому розширеному засіданні правління Совкіно за участю представників усіх республіканських кіноорганізацій піднімалися питання про ліквідацію одних і про перетворення інших кіноорганізацій, а також були «розглянуті контрольні цифри на 1930/31 рік»[1289].

Голова правління Совкіно Рютін, мабуть, усвідомив, які наслідки можуть бути від практично силового методу об'єднання республіканських кіноорганізацій. У своєму виступі він критично висловився про рішення Політбюро, яке все ж доведеться виконувати[1290]. У підсумку національні кіноорганізації звернулися по допомогу до керівництва партійних і урядових республіканських органів і зробили все залежне від них, щоб не уникнути уготованою їм долі.

Усвідомлюючи, які негативні наслідки для української кінематографії може мати створення єдиного центру управління кінематографом, Раднарком УРСР рішуче заперечував проти утворення Совкіно. У зверненні Раднаркому УРСР від 11 лютого 1930 року в Раднарком СРСР відзначалося:

«Кінематографічна культура є невід'ємною частиною національної культури, успішний розвиток якої на Україні почався після революції. Кінематографія ні в цілому, ні в одній зі своїх частин не може бути відірвана від цілого комплекту культурних заходів республіки і передана в організацію, що знаходиться поза прямою дією і керівництвом республіканських центрів. Обслуговування культурних запитів народів Союзу РСР шляхом кінематографії з одного центру призведе до занепаду, а не підйому розвитку національних культур. Українська кінематографія, що обслуговує своєю продукцією мільйони українських робітників і селян, будучи влита у всесоюзну організацію і підпорядкована централізованому у всесоюзному масштабі керівництву, неминуче відійшла б від поставлених перед нею завдань, і тим самим був би нанесений колосальний збиток розвитку культурного будівництва на Україні.

Ні кіновиробництво, ні кінопрокат не можуть бути об'єднані у всесоюзному масштабі. Основною умовою задоволення національно-культурним запитам населення в області кіно являється об'єднання в одній організації і виробництва, і обслуговування прокатом тієї або іншої національної республіки. Відрив прокату від виробництва позбавляє кіновиробництво можливості максимально успішно вивчати питання кіноглядачів і знаходити шляхи для задоволення їхніх запитів у виробництві. З іншого боку, тільки за умови монополії прокату в національних кіноорганізаціях можливо матеріально забезпечити кіновиробництво і відповідну кіномережу для обслуговування широких мас.

На підставі викладеного Раднарком УРСР просить Раднарком СРСР відхилити проект організації всесоюзного об'єднання кінематографії»[1291].

Безумовно, найгіршим для українського кінематографу було втратити автономію і право на самовизначення в творчих, фінансових, технологічних аспектах. Але проблема полягала ще і в тому, що Совкіно фізично не справлялося з вирішенням питань, які йому були доручені. Це сильно гальмувало кінопроцес в 1930 році. Робота Совкіно була погано організованою. Ослаблений контроль

1289. Беседа с председателем Союзкино М. М. Рютіным // Кино. — 1930. — № 25. — 1 мая.
1290. РГАЛИ. — Ф. 2497. — Оп. 1. — Спр. 42.
1291. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 6/5. — Спр. 8605. — Арк. 47.

республіканських кінематографій давав можливість їх керівництву і партійним діячам на місцях не виконувати наказів щодо змін в структурі управління.

Захищаючи інтереси українського кінематографу, ЦК КП(б)У направляє в Політбюро ЦК ВКП(б) звернення, в якому повідомляє, що створене Совкіно настільки централізує управління кінематографічним процесом, що республіка практично залишається без цього «важливого культурного діла»:

«Виробництво картин це не промисловість звичайного типу. Виробництво картин на всіх стадіях пов'язане з громадськістю (літературно-письменницькі кадри, актори, режисери, критики і т. ін.). Наше ВУФКУ грало велику суспільно-організаційну роль: нам вдалося зібрати і виховати кадри. Усе задоволення культурно-національних інтересів України зводиться до того, що у нас хочуть узяти нинішнього керівника ВУФКУ Воробйова і переслати його в Кіно-об'єднання»[1292].

ЦК КП(б)У відзначало, що Всесоюзне ОКФП не зможе приділяти необхідну увагу і повноцінно працювати в такій великій республіці, як Україна, і пропонувало залишити в незміненому вигляді ВУФКУ як організацію по випуску фільмів, експлуатації мережі кінотеатрів з повною підзвітністю Об'єднанню в Москві. Тобто український уряд розумів, що централізація не повинна означати повну ліквідацію національних кіноорганізацій, тому що це загрожує дестабілізацією і хаосом в кінематографічній справі.

У цей же час Політбюро ЦК КП(б)У розглядає можливість переведення правління ВУФКУ з Києва в Харків. Ознайомившись із проектом постанови «Про переведення Правління ВУФКУ з Києва в Харків» І. Воробйов в листі Урядовій комісії від 7 квітня 1930 року зокрема відмічав:

«…Це рішення викликане цілим рядом важливих міркувань і вимагає негайного втілення. Цілком зрозуміло, що для виконання цієї постанови в першу чергу постає питання про надання Правлінню ВУФКУ відповідного приміщення в Харкові.

Здійснюючи в УРСР найважливішу галузь культури — кіно, об'єднуючи для цієї мети кращі літературні і художні сили, маючи зв'язок з цими силами не лише в межах СРСР, але і за кордоном, звідки приїжджають до нас письменники, режисери та ін. Правління ВУФКУ має бути розташоване в приміщенні, яке цілком відповідало б покладеним на нього завданням і умовам його роботи. Правління ВУФКУ, згідно зі своїми функціями, розділено на 4 відділи: Комерц.-фінансовий, Виробничий, Художній і Адм.-господарський / Секретаріат /; окрім того, при Правлінні існує: 1/ Центральний Прокатний Склад, який поставляє і розподіляє фільми для усієї України, і 2 / Кінохроніка. Для перегляду фільмів як в порядку здійснення виробничих процесів і досліджень, так і для демонстрації своєї продукції, інших радянських Республік і зарубіжних фірм — членам Уряду, літературним і художнім колам, громадським організаціям і Головреперткому, при Правлінні існують два невеликі переглядові зали з відповідним обслуговуючим штатом. Штати Центрального Правління і підсобних при ньому підприємств налічують 150 осіб.

Маючи це усе на увазі, ми оглянули приміщення по вул. К. Лібкнехта, № 26, де зараз знаходиться Верховний Суд, причому виявилось, що воно нас може пов-

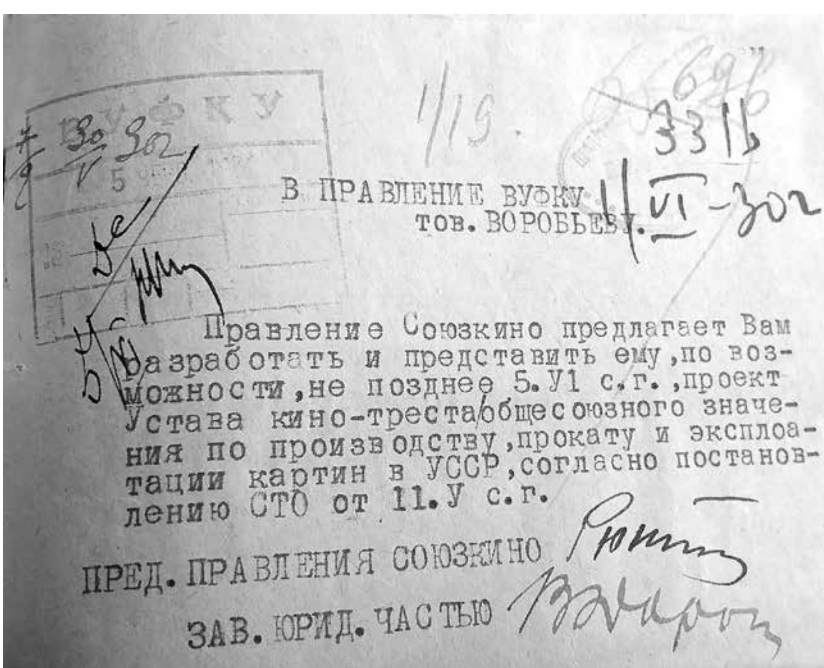
1292. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 11.

ністю задовольнити. Оскільки Верховний Суд це приміщення зараз звільнив, ми просимо закріпити його за Всеукраїнським фото Кіно Управлінням»[1293]. Проте переїзд Правління ВУФКУ з Києва до Харкова так і не відбувся.

Впродовж п'яти місяців тривали спори, не даючи можливості Совкіно приступити до організації кіносправи в масштабах Союзу. Особливо важко просувалися переговори з Україною. Як «жест доброї волі» 11 травня 1930 року РТО СРСР своєю постановою «Про основні положення статуту загальносоюзного об'єднання кінопромисловості» підпорядковує українському кінотресту Одеську і Київську кінофабрики. 21 травня засідання Президії ВРНГ затверджує статут Совкіно[1294], а 31 травня ВРНГ СРСР, керуючись постановою Політбюро ЦК ВКП(б) «Про статут Всесоюзного фотокінооб'єднання і складу підприємств і організацій, що входять в нього» від 25 квітня 1930 року, приймає постанову про передачу Київського кіноінституту у ведення ВУФКУ[1295].

У цей же час правління Радзкіно приймає рішення, що стосуються українського тресту. 1 червня голова Правління Совкіно М. Рютін в листі голові українського кіновідомства І. Воробйову пропонував:

«Правління "Совкіно" пропонує Вам розробити і надати йому, за можливості, не пізніше 5.VI ц. р. проект Статуту кінотресту загальносоюзного значення по виробництву, прокату і експлуатації картин в УРСР згідно з нормами постанови РТО від 11. ц. р»[1296].



В ПРАВЛЕНИЕ ВУФКУ
тов. ВОРОБЬЕВУ.

Правление Союзкино предлагает Вам разработать и представить ему, по возможности, не позднее 5.У1 с.г., проект Устава кино-треста общесоюзного значения по производству, прокату и эксплоатации картин в УССР, согласно постановлению СТО от 11.У с.г.

ПРЕД. ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗКИНО

ЗАВ. ЮРИД. ЧАСТЬЮ

1293. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 8. — Арк. 14.
1294. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 199. — Арк. 728.
1295. Сборник приказов по ВСНХ. — 1930. — № 47. — С. 585–589.
1296. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 199. — Арк. 696.

6 червня М. Рютін в листі І. Воробйову повідомляв про необхідність «видання наказу про припинення самостійного існування Всеукраїнського Фото-кіноуправління ВУФКУ і передачі його на ходу з усім активом і пасивом до складу "Совкіно" як Всесоюзного тресту по виробництву, прокату і експлуатації кінофільм "Українкіно"»[1297]. З цього ж листа виходило, що на підставі постанови Совкіно від 28.05.1930 року Воробйов призначався головою вказаного тресту.

13 червня Правлінням Совкіно затверджуються структура і штат українського тресту[1298], а 28 червня приймається постанова про затвердження його статуту, але з внесеними правками[1299]. РТО СРСР 11 серпня статтею 3 постанови № 150 «Про зміну постанови РТО від 11/V — 30 р. "Про основні положення статуту загальносоюзного об'єднання кінопромисловості"» підтверджував розширення повноважень українського тресту:

«За кінотрестами загальносоюзного значення на території УРСР і ЗСФСР, окрім функцій по прокату і експлуатації кінофільм, зберегти виробничі функції. Підпорядкувати кінотресту на території УРСР Київську і Одеську кінофабрики»[1300].

13 серпня правління Совкіно приймає постанову про будівництво кіномеханічного заводу в Одесі[1301] і про відкриття однорічних курсів сценаристів Київської кінофабрики при Київському інституті кінематографії[1302].

У серпні заступник голови Совкіно К. М. Шведчиков, що виступив від імені правління із звітом про його роботу за півроку, визнав, що план по кіновиробництву не виконується: «Програма була намічена в 140 одиниць, тобто 83% <…> Є погіршення порівняно з 1928/29 р., особливо низька якість по політпросвітфільмах»[1303].

Шведчиков підкреслював, що республіканські органи не підкорялися первинному рішенню ЦК про підпорядкування кіноорганізацій, що знаходилися в їх віданні, московському центру, і один за одним, наслідуючи приклад України, відвоювали право на самостійне керівництво своєї кінодіяльності. Також, — гарячився Шведчиков, — вони навіть змусили ЦК відступити в цьому питанні від первинних планів реформування галузі. На думку Шведчикова, як цей факт, так і багато інших об'єктивних причин не сприяли стабільній роботі Совкіно. Збори одноголосно дійшли висновку, що головна причина усіх бід кіногалузі — «опортуністична лінія керівництва» і «безперечні елементи шкідництва»[1304].

6 жовтня відбулися відкриті партзбори Совкіно, присвячені виключенню з партії М. М. Рютіна. На них колишній голова Правління Совкіно отримав

1297. Там само. — Арк. 700.
1298. РГАЛИ. — Ф. 2467. — Оп. 1. — Спр. 2; Вишневский В. Е., Фионов П. В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). — М.: Искусство, 1974. — С. 60.
1299. РГАЛИ. — Ф. 2467. — Оп. 1. — Спр. 2. — Арк. 73–74; ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 199. — Арк. 720–721.
1300. Об изменении постановления СТО от 11/V–30 г. «Об основных положениях устава общесоюзного объединения кінопромисловості»: Постановление СТО СССР № 150 от 11 августа 1930 г. // ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 174. — Арк. 433; «Основные положения устава Общесоюзного объединения кино-фото-промышленности». Постановление СТО СССР № 22/475 от мая 1930 г. // ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 174. — Арк. 434.
1301. Летопись российского кино, 1930–1945 / сост.: П. А. Багров, Г. Н. Бородин, В. Е. Вишневский и др. — М.: Материк, 2007. — С. 46.
1302. Технічний бюлетень. — 1930. — № 2. — С. 22.
1303. Прорыв на кинофронте: [Ред. ст.] // Рабис. — 1930. — № 34. — 26 августа. — С. 5.
1304. РГАЛИ. — Ф. 2497. — Оп. 1. — Спр. 5.

звання «дворушника». Про виключення з партії Рютіна повідомлялося в статті «Кінопрацівники мають бути на чеку!», опублікованій в газеті «Кіно» 10 жовтня:

«Рютіна викрито, — повідомлялося в газеті, — але в кінематографії залишилося ще чимало чужих елементів, що деколи прикриваються маскою ударництва і соцзмагання, а на ділі продовжують робити фільми, чужі епосі бурхливого соціалістичного будівництва. <…> Перед партійними, профспілковими і громадськими організаціями на кіновиробництві з усією гостротою постають питання про нещадну, рішучу боротьбу з усіма проявами правого опортунізму, з «лівими загинами» і примиренським відношенням до них. Тільки борючись за ленінську єдність партії, викриваючи у зародку всякі прояви відходу від її генеральної лінії, можна створити дійсно пролетарську радянську кінематографію "Кінопрацівники мають бути напоготові"»[1305]. Викривальний матеріал опублікував і журнал «Робмис»[1306].

У газеті «Правда» з'явився відкритий лист робітників московського «Електрозаводу», що вимагали «негайно послати робочу бригаду електрозаводців для виявлення опортуністичного керівництва Рютіна». У листопаді після декількох перевірок діяльності Совкіно Рютіна заарештували. Відзначимо, що після надшвидкого арешту М. М. Рютіна Совкіно місяць залишалося без керівника. 20 листопада в клубі кінопрацівників відбулися загальні збори співробітників Совкіно, присвячені чистці цієї організації[1307]. На зборах висловлювалася думка щодо опортуністичних гріхів апарату Совкіно, що правління не вирішувало головного політичного питання — про зміну лінії радянської кінематографії, про невиконання виробничого плану. Майже усі учасники дебатів визнали лінію правління правоопортуністичною[1308]. На другий день після зборів, 21 листопада, Президія ВРНГ СРСР призначила Головою Правління Совкіно Б. З. Шумяцького.

У 1930 році в Україні, ймовірно, під враженням московських процесів раптом згадали про постанову ЦВК СРСР і Раднаркому СРСР річної давності «Про чистку апарату державних органів, кооперативних і громадських організацій»[1309]. У серпні було проведено чистку апарату Українфільму, при широкій участі тих, «хто у своїй повсякденній роботі має будь-яке відношення до управління Українфільму і може, і, цілком зрозуміло, має допомогти оздоровити апарат Управління, усунувши з нього усіх, хто заважає будувати соціалістичну культуру в її найважливішій області»[1310].

1 листопада 1930 року ВУЦВК і Раднарком УРСР під тиском центру видають постанову «Про відміну положення про Всеукраїнське фото-кіноуправління і статуту цього управління». Відповідно до норм постанови скасовувалися усе раніше

1305. Кино. — 1930. — 10 октября.
1306. Лин З. Оппортунизм в кинопроизводстве // Рабис. — 1930. — № 41. — 26 октября. — С. 4.
1307. Информационный бюллетень Союзкино. — 1930. — № 16. — 28 ноября. — С. 1–2.
1308. Ларский Н. Началась чистка киноорганизаций // Рабис. — 1930. — № 45/46. — 30 ноября. — С. 16–17.
1309. О чистке аппарата государственных органов, кооперативных и общественных организаций: Постановление ЦИК и РНК СССР от 1 июня 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — Отдел первый. — № 35. — 14 июня. — Ст. 313.
1310. Незабаром починається чистка апарату Українфільму (ВУФКУ) // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1930. — № 30. — 25 липня. — С. 8.

прийняті постанови про положення і статут ВУФКУ: «Постанови ВУЦВК і РНК УРСР від 30 липня 1924 р. “Положення про Всеукраїнське фото-кіно-управління” (С. У. УРСР 1924 р. № 19, ст. 169) і від 10 червня 1925 р. “Про зміни і доповнення до положення про Всеукраїнський фото-кіно-комітет”(С. У. УРСР 1925 р. № 32, ст. 251) і постанови Української економічної наради від 2 травня 1925 р. “Про затвердження статуту ВУФКУ”(С. У. УРСР 1925 р. отд. 2, № 14/15, ст. 34)»[1311].

Таким чином, на базі ВУФКУ було створено Державний український трест кінопромисловості Українфільм. 9 листопада 1930 року Президія ВРНГ СРСР затвердила статути десяти республіканських кіноорганізацій, у тому числі і Українфільму. У статуті було чітко прописано, що трест Українфільм знаходиться у віданні ВРНГ СРСР і входить до складу кінофотооб’єднання Совкіно, яке, відповідно, і наділялося правами призначати керівництво Українфільму. Художньо-ідеологічне керівництво роботою тресту покладалося на Наркомосвіти УРСР спільно з Правлінням Совкіно[1312].

Після прийняття цієї постанови, в листопаді 1930 року голова правління українського кіновідомства видає наказ № 100 «Про зміну назви ВУФКУ на “Українфільм”»:

«У зв’язку із затвердженням статуту н/Тресту постановою ВРНГ СРСР від 9/XI— ц.р. № 1575 з цього числа Всеукраїнське фотокіноуправління — ВУФКУ — змінює свою назву на Державний Український Трест Кінопромисловості “Українфільм”, і тому пропонується усім н/підприємствам, відділам, учбовим закладам і торговим установам негайно змінити свої штампи і печатки за таким зразком: ВРНГ СРСР державний український трест Кінопромисловості “Українфільм”. На печатці має бути тільки назва тресту і його підприємства без державного герба. Нове Положення Тресту при цьому надсилається»[1313].

9 і 11 грудня про перейменування ВУФКУ повідомила преса[1314]. 25 листопада, на підставі доповіді М. Скрипніка Президія ВУЦВК ухвалила:

«5. У зв’язку з тим, що ВУФКУ визначене трестом загальносоюзного значення постанову свою від 15 січня 1930 року про затвердження статуту Всеукраїнського управління у справах кінематографії і фотографії (протокол № 32/424, п. 11) відмінити. Визнати за необхідне точне визначення взаємовідносин між “Українфільмом” і республіканськими органами, зокрема Народним комісаріатом освіти УРСР. Доручити Раді Народних Комісарів відпрацювати це питання і в порядку законодавчої ініціативи звернутися з відповідним поданням до Союзного Уряду»[1315].

1311. Об отмене положения о Всеукраинском фото-киноуправлении и устава этого управления: Постановление ВУЦИК и РНК УССР от 1 ноября 1930 г. // Збірник Законів та Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. — Х., 1930. — Відділ перший. — Ч. 26. — 31 грудня. — Ст. 242.

1312. ЦДАВО України. — Ф. 1. — Оп. 6. — Спр. 1114. — Арк. 3 зв.; Вишневский В. Е., Фионов П. В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). — М.: Искусство, 1974. — С. 63.

1313. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 205. — Арк. 727.

1314. [Оголошення про перейменування ВУФКУ] // Вісті ВУЦВК. — 1930. — № 285(3083). — 9 грудня. — С. 8; [Оголошення про перейменування ВУФКУ] // Вісті ВУЦВК. — 1930. — № 287(3085). — 11 грудня. — С. 8.

1315. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 174. — Арк. 111.

Відразу ж після прийняття статуту Українфільму було видано декілька постанов Совкіно, які викликали різкий протест в Україні. IV пленум ВУК Робмису прийняв у зв’язку з цим декілька резолюцій:

«6. Пленум ВУК схвалює заходи Українфільму про необхідність капіталовкладень в Одеську і Київську кінофабрики і категорично протестує проти відміни цих капітальних робіт з боку Правління Совкіно. Пленум ВУК доручає Президії ВУК негайно підняти це питання перед ЦК Робмис, оскільки зменшення і ліквідація капітальних робіт на Одеській і Київській кінофабриках призведе до неможливості виконання програм в наступному господарському році і призведе до підривання стану укр. кінематографії. <…>

19. Визнаючи, що з часу утворення Совкіно не було достатньої уваги Совкіно до потреб розвитку української кінокультури, що позначилося майже повною відсутністю планового керівництва і відповідної допомоги, маємо констатувати, що по усіх ділянках роботи замість планування, українська кінематографія отримувала систематичну зміну завдань (мінялися завдання по 6–7 разів), систематично зменшувалися асигнування на капітальне будівництво, змінювалися контингенти по лінії кадрів, безпосередні стосунки з виробництвом, в окремих випадках відбувалося ігнорування статутних положень тресту (ліквідація представництва), запізнілий випуск картин на екран (з дня прийому картини не випускають 10 міс.) при одноразовій нестачі картин на ринку і таке інше. Пленум, відмічаючи усе це, вважає неприпустимим таке керівництво Совкіно і рішуче піднімає питання перед ЦК про зміну відношення Совкіно до потреб Української кінематографії, і зі своєю боку відмічає, що таке керівництво може призвести до дезорганізації роботи радянської кінематографії взагалі, і зокрема української, що зайняла відповідне місце в загальному розвитку кінематографії»[1316].

Після року роботи Українфільму в новому статусі з’ясувалося, які подальші перспективи чекають українську кінематографію в лоні союзного управління. 5 грудня 1931 року газета «Пролетарська правда» опублікувала відкритий лист про ненормальні взаємовідносини Совкіно і Українфільму, адресоване газеті «Правда», ПК РСІ СРСР і ПК РСІ УРСР. На адресу Совкіно було висунуто наступні звинувачення:

«1. Совкіно маринує українські фільми і їх не друкує (конкретно 49 назв).

2. Совкіно вводить небажану систему госпрозрахунку.

3. Совкіно розглядає українську кінематографію як другорядну.

4. Совкіно тисне вимогами виконання фінансового плану.

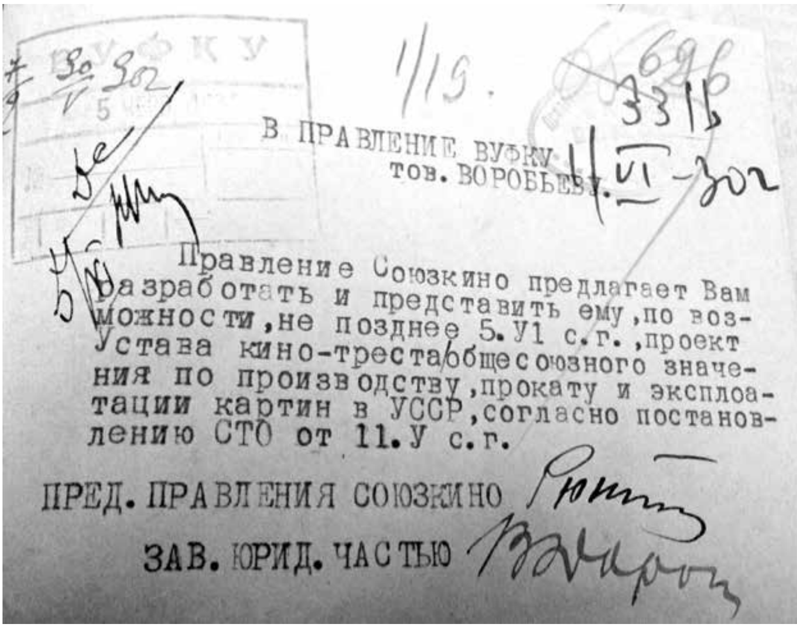
5. Совкіно взагалі хоче ліквідувати український трест».

У відповідь на цю заяву в газеті «Кіно» було опубліковано пакет взаємних звинувачень на адресу Українфільму, у тому числі і критика якості українських фільмів[1317].

10 січня 1932 року Постановою Раднаркому СРСР «найважливіше з мистецтв» разом з десятьма іншими галузями промисловості було перепідпорядковано

1316. Резолюція IV пленуму ВУК Робмис // Інформаційний бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1930. — № 15(59). — 20 грудня. — С. 10, 14.

1317. Лисс Ю. Беспринципная вылазка или махровый оппортунизм / Ю. Лисс // Кино. — 1931. — 26 декабря. — С. 3.


В ПРАВЛЕНИЕ ВУФКУ
тов. ВОРОБЬЕВУ.

Правление Союзкино предлагает Вам разработать и представить ему, по возможности, не позднее 5.У1 с.г., проект Устава кино-треста общесоюзного значения по производству, прокату и эксплоатации картин в УССР, согласно постановлению СТО от 11.У с.г.

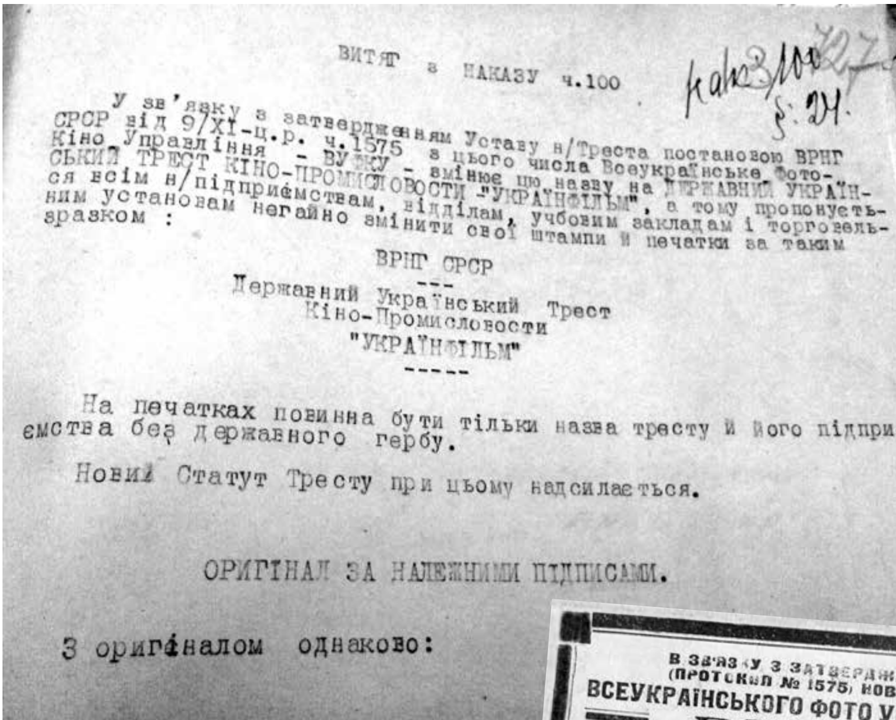
ПРЕД. ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗКИНО

ЗАВ. ЮРИД. ЧАСТЬЮ

Наркомату легкої промисловості разом з текстильною, пенько-джутовою, трикотажною, шкіряно-взуттєвою, жиропарфюмерною, миловарною, кісткопереробною і сірниковою промисловістю. Волею урядової постанови «найважливіше з мистецтв» опинилося по сусідству з відділом, що опікується виробництвом… сірників[1318].

1 липня 1933 року Раднарком УРСР видав постанову «Про затвердження положення Всеукраїнського тресту кіно-фото-промисловості УРСР (Українфільм)». Згідно з нормами закону Українфільм підпорядковувався безпосередньо уряду, але був поки ще самостійною господарською організацією, яка діяла на засадах госпрозрахунку. Українфільм займався випуском художніх, науково-освітніх, технічних, хронікально-документальних фільмів, розвитком і використанням кіномережі, плануванням і регулюванням фотосправи в Україні, «…здійсненням методичного нагляду і керівництва масовою роботою освітнього кіно». Художньо-ідеологічну роботу тресту забезпечувала художня рада, яка діяла під керівництвом Наркомосвіти, тобто її контроль номінально залишався[1319].

1318. Про передання об’єднань і підприємств, що були у віданні Вищої ради народного господарства Союзу РСР, народним комісаріатам легкої й лісової промисловості: Постанова РНК СРСР від 10 січня 1932 р. // Збірник Законів та Наказів Робітничо-селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. — М., 1932. — Відділ перший. — Ч. 4. — 29 січня. — Арт. 24.
1319. Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кіно-фото-промисловості УСРР «Українфільм»: Постанова РНК УСРР від 1 липня 1933 р. // Збірник Законів та Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. — Х., — 1933. — № 41. — 5 вересня. — Арт. 529.



ВИТЯГ з НАКАЗУ ч.100

У зв'язку з затвердженням Уставу н/Треста постановою ВРНГ СРСР від 9/XI-ц.р. ч.1575 з цього числа Всеукраїнське Фото-Кіно Управління - ВУФКУ - змінює цю назву на ДЕРЖАВНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТРЕСТ КІНО-ПРОМИСЛОВОСТИ "УКРАЇНФІЛЬМ", а тому пропонується всім н/підприємствам, відділам, учбовим закладам і торговельним установам негайно змінити свої штампи й печатки за таким зразком :

ВРНГ СРСР

Державний Український Трест
Кіно-Промисловости
"УКРАЇНФІЛЬМ"

На печатках повинна бути тільки назва тресту й його підприємства без державного гербу.

Новий Статут Тресту при цьому надсилається.

ОРИГІНАЛ ЗА НАЛЕЖНИМИ ПІДПИСАМИ.

З оригіналом однаково:



В ЗВ'ЯЗКУ З ЗАТВЕРДЖЕННЯМ ВРНГ (ПРОТОКОЛ № 1575) НОВОГО СТАТУТУ
ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ФОТО УПРАВЛІННЯ —
„ВУФКУ“
— З 9-XI ЦЬОГО РОКУ ЗМІНЮЄ НАЗВУ НА —
„ДЕРЖАВНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТРЕСТ КІНО-ПРОМИСЛОВОСТИ“
„УКРАЇНФІЛЬМ“
АДРЕСА УПРАВИ: Київ, Брест-Литовська соша № 85, ТЕРИТОРІЯ КІНО-ФАБРИКИ.
3—1

Документація Українфільму



Центральний Виконавчий Комітет Рад робітничо-селянських та червоноармійських депутатів
СЕКРЕТАРІЯТ
3./XII 1930 р.
м. Харків

До Українфільму

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!

ВИТЯГ ІЗ ПРОТОКОЛУ №
Засідання Президії Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету
з 25 листопада 1930 року

ВУФКУ

ОБГОВОРЮВАЛИ:	ПОСТАНОВИЛИ:
...несення РНК УСРР ...сувати постанову ...затвердження Устави про Всеукраїнське ...авління у справах кінематографії та фотографії. ...ст РНК УСРР з 20 листопаду 1930 року № 258/11/. ...оп.т.СКРИПНИК/.	5. В зв'язку в тим, що ВУФКУ визнано за трест загально-союзного значення, постанову ВЦВК в 15 січня 1930 року про затвердження Устави про Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії /протокол № 32/424, п.11/ скасувати. Визнати за потрібне точно визначення взаємин між "Українфільмом" та республіканськими органами, зокрема Народнім комісаріятом освіти УСРР. Доручити Раді народніх комісарів пропрацювати це питання і порядком законодавчої ініціятиви вдатися з відповідним внесенням до Союзного уряду.-

Оригінал за належним підписом
За оригіналом: Референт Секретаріяту Президії ВУЦВК'у

8пр.

3.3 Кадрова політика ВУФКУ і кіноосвіта

Коли радянська влада остаточно утвердилась в Україні, з'ясувалося, що новій владі, за їдким визначенням театрального критика І. Туркельтауба, дісталися «одні художні недогризки»[1320]. Потреба Української республіки у фахівцях на різних ділянках культурного будівництва була настільки гострою, що Раднарком 3 березня 1921 року «для правильного і планомірного використання в державному масштабі культурно-освітніх працівників» видає спеціальну постанову, згідно з якою оголошувався суворий облік людей, що працювали в освіті і мистецтві, у тому числі акторів, режисерів і інших кінопрацівників.

Постанова «Про облік культурно-освітніх працівників»[1321] пропонувала учителям, артистам, музикантам, художникам, режисерам, фотографам, кінопрацівникам, що були на службі на підприємствах і установах по своїй спеціальності і не по своїй спеціальності з'явитися в місцеве управління по обліку і розподілу робочої сили для заповнення облікових карток. З моменту оголошення обліку усі працівники освіти і мистецтв, що йому підлягають, не мали права залишати свої місця перебування без спеціального дозволу місцевого Управробсили.

Трудова мобілізація мала, на думку влади, велике значення для залучення культпрацівників на службу радянській культурі, і зокрема кінопрацівників на службу радянської кінематографії. Проте організаційна робота ще не забезпечувала вирішення головної задачі — створення нової за змістом радянської кінематографії. Але не можна забувати крайньої обмеженості виробничих можливостей кінематографії. Створити фільм технологічно потребувало чималої праці. Тому кожну, навіть свідомо слабку картину, необхідно було ввести в обіг з користю для справи. На думку завідувача відділом мистецтв Головполітосвіти УРСР Р. Пельша «кінематограф — організаційно» був підконтрольний владі, «але ідейно — далеко ще ні»[1322].

До складу першого правління ВУФКУ входили п'ять осіб, обраних адміністративною радою і затверджених урядом: колишній голова Всеукраїнського Кінокомітету В. В. Прокоф'єв зайняв пост голови правління, секретар правління Дніпровський[1323], завідувач фінансово-кошторисною частиною І. М. Розенблат, член правління і з липня 1922 по 1923 роки заступник директора Ялтинської кінофабрики, колишній командувач частинами особливого призначення П. Ф. Нечес, заступник уповноваженого Левін. Директором усіх кінофабрик ВУФКУ було призначено Г. М. Тасіна[1324]. Одеське і Київське відділення очолили М. Я. Капчинський

1320. Туркельтауб И. Искусство на Украине // Просвещение и искусство. — 1922. — № 1. — Январь. — С. 50.
1321. Об учете культурно-просветительных работников: Постановление РНК УССР от 8 марта 1921 г. // Збір законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — Х., 1921. — Ч. 3. — 15 лютого — 3 березня. — Ст. 77.
1322. Пельш Р. Нэп, идеологический фронт искусства // Коммунист. — 1922. — № 244(836). — 24 октября. — С. 3.
1323. Хроника: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 38–39.
1324. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 13–21 января. — С. 7; Хроника кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 4. — 31 января. — С. 15.



Відповідальні працівники ВУФКУ В. Гардін, Я. Корн, Г. Тасін, О. Фреліх, 1922 р.

і М. А. Стародуб відповідно[1325]. Більша частина співробітників нового апарату не мала досвіду роботи в управлінні кінематографом. Лише Розенблат до революції володів декількома кінотеатрами в Одесі і мав певний досвід роботи в кіно.

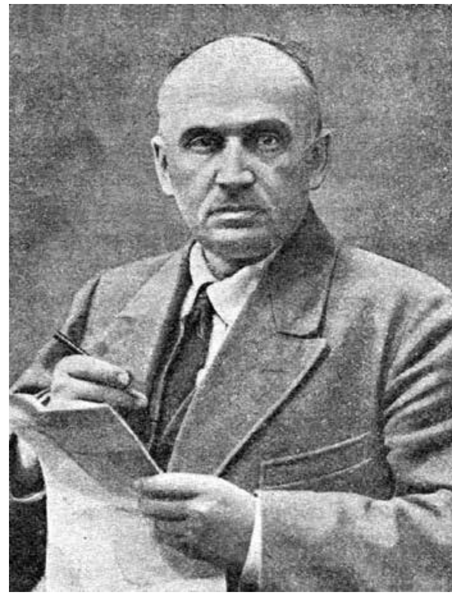
Свою роботу ВУФКУ розпочало зі «збирання» усієї кіносправи України під єдине керівництво, налагодження роботи кінопрокату, кінотеатрів і кінофабрик. Але, як з'ясувалося, для організації власного кіновиробництва не було необхідної сировини (кіноплівка, хімікалії), кіноустаткування. Стан колишніх павільйонів Д. Харитонова в Одесі, а також Й. Єрмольєва і О. Ханжонкова в Ялті виявився незадовільним — розграбоване устаткування, напівзруйновані приміщення. Але, головне, в Україні не було творчих сил, здатних налагодити процес кіновиробництва (левова частка кінопрацівників покинула Україну в роки Громадянської війни).

Керівництво ВУФКУ приймає рішення запрошувати з Москви на роботу в Україну кінофахівців із дореволюційним стажем, а в деяких випадках — із Берліна і Парижа. Таким чином, більшість режисерів, операторів, художників і акторів, що працювали тоді в Україні, були росіяни, що з тих чи інших причин не зуміли влаштуватися в московських кіноорганізаціях. Отже 1922–1923 роки можна охарактеризувати, як період випуску російських фільмів в Україні.

«Ми не зупинимося перед витратою коштів і вживемо усіх заходів, щоб кращих артистів кіноекрану, що знаходяться закордоном, повернути в Ялту. — Відзначав голова правління ВУФКУ В. Прокоф'єв. — Тим більше що пропозиції від них ми вже отримали»[1326].

З найяскравішими представниками російського дореволюційного кіно — режисерами Володимиром Гардіним, Петром Чардиніним, Яковом Протазановим велися переговори про співпрацю з ВУФКУ. Проте навіть досвідчені, здібні майстри кіно в ту пору ще цілком знаходилися у владі старої, звичної методики роботи,

1325. Хроника: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 33; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1922. — № 7. — 12–19 декабря. — С. 13.
1326. Украинская кинопромышленность в Ялте: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22.



В. Гардін

і у своїй творчості майже неминуче підміняли суть революційних ідей, у кращому разі, однією лише видимістю цих ідей. Критик М. О. Лебедєв провів тарифікацію режисерів виходячи з двох критеріїв — «1. Наскільки режисер усвідомлює (і відчуває) революцію і все, що навколо неї. 2. Наскільки великий об'єм його майстерності». Відносно Гардіна він написав наступне:

«Гардін. Художник, який — у занепаді. Коли намагається показати революцію або її відблиски ("Слюсар і канцлер", "Привид бродить по Європі", "Хміль") — виходить безсило і плоско. Ця людина — уся у минулому»[1327]. Такої ж думки дотримувався і критик Х. Херсонський.

В. Гардін, за інформацією у пресі, в лютому і березні 1922 року проводив в Москві підготовчі роботи щодо зйомки картини «Слюсар і канцлер» за сценарієм А. В. Луначарського з акторами колишнього театру Корша[1328]. Та, ймовірно, закінчити зйомки картини Гардину не вдалося. Восени Гардін прийняв пропозицію ВУФКУ щодо зйомки в Україні декількох фільмів[1329].

До перших зйомок ігрових фільмів ВУФКУ приступило в Криму в колишньому павільйоні Й. Єрмольєва. Очолив зйомки В. Гардін[1330]. У цих зйомках взяли участь оператор Борис Завелєв, художник Володимир Єгоров і актори Зоя Баранцевич, Іона Таланов і Олег Фреліх[1331]. Згодом для роботи був запрошений і оператор Луї Форестьє[1332]. За повідомленням преси, ВУФКУ планувало здійснити постановки «Сто відсотків американської крові», в серіях по ще не переведеному роману Сінклера, «Залізної п'яти» по Джеку Лондону і «Червоної маски» по Едгарові По. «Таким чином, те про що досі могли лише мріяти навіть в середовищі російської кінематографії — в Москві, виведене із області проектів і незабаром будуть втілені перші художні картини радянського виробництва» — відзначав ог-

1327. Кино-газета. — 1924. — 4 марта.
1328. Хроника кино: [Ред. ст.] // Экран. — 1922. — № 21. — 14–21 февраля. — С. 13; Кинохроника: [Ред. ст.] // Экран. — 1922. — № 24/25. — 14–20 марта. — С. 13. Отметим, что пьеса «Слесарь и канцлер» в это же время ставилась и в Украинских театрах, в частности в Харьковском драмтеатре. Див.: Пролетарий. — 1922. — № 253. — 4 ноября. — С. 4; Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 10. — 21 ноября. — С. 19.
1329. Кино: [Ред. ст.] // Театральная Москва. — 1922. — № 55. — 30 августа — 3 сентября. — С. 11.
1330. Тут і далі наведено дані про творчих кінопрацівників ВУФКУ з таблиці № 19 «Творчі працівники ВУФКУ в ігровому кінематографі (1922–1930)» за винятком окремих персоналій, що мають спеціальні посилання на використані джерела. Див.: Миславский В. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 4. — Х.: Дім реклами, 2017. — С. 49–51.
1331. Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15; Всеукрфотокино: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22.
1332. Всеукр. фото-кино-управление: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 36.

лядач «Театральної Москви»[1333]. Паралельно розгорталися роботи і на Одеській кінофабриці ВУФКУ. На той час у штат кінофабрики входили художник Іван Суворов, актор Микола Салтиков, кінооператори Євген Славинський, Луї Форестьє і ряд інших[1334].



О. Фреліх, І. Таланов у фільмі «Остання ставка містера Енніока», 1922 р.

До кінця 1922 року кістяк московської кіногрупи поповнили актриса Московського Академічного театру Віра Валицька і Володимир Максимов. Також велися переговори з російськими кінопрацівниками за кордоном — Іваном Мозжухіним, Наталією Лисенко, Володимиром Гайдаровим, Ольгою Гзовською і режисером Яковом Протазановим[1335].



І. Таланов у ролі поміщика Кашкарьова у фільмі «Поміщик», 1923 р.

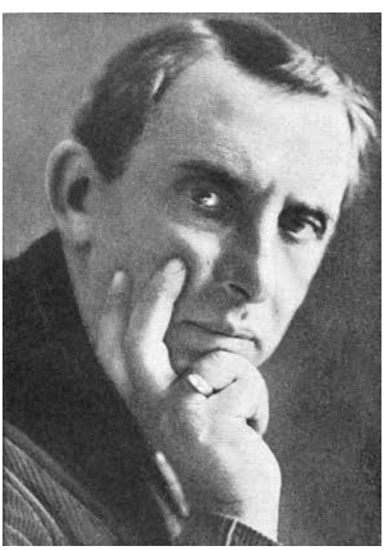
Таким чином, в російську кіногрупу входили В. Гардін, В. Єгоров, Б. Завелєв, З. Баранцевич, О. Фреліх, І. Таланов, а також трупа допоміжних акторів, у складі В. Колпашникова, Абрамова, Л. Негри та ін.[1336]. Стосовно ж електротехніків, машиністів, реквізиторів-бутафорів, теслярів тощо, то це були досвідчені фахівці, техніки і робітники, які раніше довгий час працювали на фабриках Й. Єрмольєва і О. Ханжонкова.

Процес формування творчого колективу ВУФКУ проходив на тлі боротьби з проявами «дрібнобуржуазної ідеології». 28 жовтня 1922 року за рішенням політбюро ЦК КП(б)У було утворено спеціальну комісію. До складу комісії увійшли секретар ЦК КП(б) У С. В. Косіор, голова Головполітосвіти С. М. Діманштейн і Шубін, а також нарком внутрішніх справ В. Н. Манцев (замість Косіора незабаром призначили наркома Освіти

1333. Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15
1334. Одесса: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 33.
1335. Хроника кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 4. — 31 января. — С. 15; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 12–13.
1336. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 1/2(11/12). — 5 января. — С. 436.



Л. Форестьє



Б. Завелєв

В. П. Затонського). З 1923 року розпочинаються масові «чистки» державних установ від «неблагонадійної інтелігенції».

За два роки роботи у ВУФКУ(1922–1924) Гардін поставив вісім фільмів[1337]. Більшість із них не піднялися до рівня значних художніх явищ. Та все ж діяльність Гардіна мала, безумовно, позитивний вплив на розвиток української радянської кінематографії. Він привніс у виробництво свій багатий художній і технологічний досвід, уміння чітко організовувати і продуктивно використовувати на знімальному майданчику робочий час. Темпи випуску фільмів залишалися, зазвичай, на старому рівні («Поєдинок» був знятий за 20 днів з 23 вересня по 13 жовтня 1922 р.; «Отаман Хміль» — за півтора місяці, «Слюсарь і канцлер» — до трьох місяців)[1338]. Тематика гардіновських картин була різна: «Хміль» — епоха Громадянської війни, бандитизм, біла еміграція; «Поміщик» — побут кріпаків і поміщиків; «Слюсар і канцлер» — світова війна і боротьба за робітничо-селянську владу; «Остап Бандура» — селянство від епохи кріпосного права до Жовтневої революції.

Картини В. Гардіна були нерівнозначні і отримували полярні відгуки в пресі. «Поєдинок» («Остання ставка містера Енніока») називали навіть «кращою російською продукцією 1922 року»[1339], а про фільм «Поміщик» писали, що при усіх недоліках, він «викликав бурю оплесків, чого до цього не бувало»[1340]. Перший з українських фільмів випуску 1923–1924 років «Поміщик» був куплений для демонстрації в Америці, Німеччині, Франції і Японії[1341]. Також щодо фільму «Поміщик» відзначалося:

1337. Шість ігрових («Поєдинок», «Привид бродить по Європі», «Отаман Хміль», «Поміщик», «Слюсар і канцлер», «Остап Бандура») і два хронікально-документальних («У дні Паризької комуни» і «Великий Жовтень »).
1338. Гардин В.Р. Воспоминания в 2 т. / В.Р. Гардин, при участ. Т. Д. Булах-Гардиной. — М.: Госкиноиздат, 1952. — Т. 2. — С. 15, 16, 19, 20; Його ж. Жизнь и труд артиста. — М., Искусство, 1960. — С. 154. На закритому перегляді фільму в Ялті 27 вересня 1923 року, заступник наркома Освіти Я. П. Ряппо назвав його «Першим, дійсно великим бойовиком радянського кіно». Див.: ВУФКУ: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 18.
1339. «Поединок» («Последняя ставка мистера Энниока»): [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — С. 40.
1340. «Помещик»: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 31.
1341. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 18



Знімальна група фільму «Остання ставка містера Енніока», 1922 р.



Знімальна група фільму «Остап Бандура». Київ, 1923 р.



Знімальна група фільму «Отаман Хміль», 1923 р.

«Сюжет сильно підфарбований революцією… від цього не виграла ні основна фабула, ні революція. Революціонер, вождь робітників, грає в карти на ставку “Життя або смерть”, фабрикант, “що виграв” смерть, вирушає “убиватися” у натовп страйкуючих робітників»[1342]. Приблизно у такій же формі критикувався і фільм “Привид бродить по Європі”, — за показ якоїсь взагалі імперії і її глави, що взяв на себе «гріхи пригноблюючих класів»[1343].

У рецензії на фільм «Привид бродить по Європі» Херсонський відзначав, що картину «ймовірно, із задоволенням подивиться челядь із потонувших імператорських кораблів». Херсонський вважав картину ідейно і художньо двозначною:

«…Герой картини — імператор, якому симпатизують і автор сценарію Тасін, і постановник Гардін. І навіть перестаралися: їх фантастичний, неправдоподібний імператор бачить такі кошмари, до яких не додумався б і божевільний Фердинанд іспанський, — гоголівський Поприщін. Його змучили привиди-примари мстливого народного натовпу. Його муки тривають упродовж семи частин картини, після яких і глядач вже починає співчувати бідоласі.

Змучивши вкінець свого героя психічно, постановники, нарешті, в останній картині спалюють його в палаці руками повсталих «примар»-месників. Мстяться так, як загризають вовки знесиленого звіра, — таке ось уявлення про революцію, бо нічого іншого про неї не показано. І тут симпатії, по ходу картини, на боці гинучого страждальника. <…> Далеко тут до революційної трагедії, як нескромно названа картина Всеукраїнським фото-кіно-відділом, що випустив її! “Народ” змальовано зовсім незрозумілим: по поведінці він нагадує табір циганів і жебраків»[1344].

1342. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 2(6). — С. 13.
1343. Там само. — С. 12.
1344. Известия. — 1923. — 17 февраля.



О. Фреліх

Із загального рівня українських картин того часу виділявся фільм Гардіна «Остап Бандура», — завдяки прекрасній, проникливій грі чудової української актриси М. Заньковецької, що виступила в ролі матері героя, вбитого у боротьбі за радянську владу. «І поряд з дивовижною артисткою і задушевною розумною людиною — Марією Костянтинівною Заньковецькою, яку я знімав в «Остапі Бандурі», — згадував Гардін, — молоді кіногерої здавалися блідими і порожніми»[1345].



З. Баранцевич

У середині січня 1923 року представники ВУФКУ приїхали до Москви. Одним із завдань поїздки було підбір сценаріїв і запрошення на роботу в Україну кінопрацівників. Для подальшої кінороботи з москвичів було знову запрошено: З. Баранцевич, В. Гардін, В. Єгоров, Б. Завелєв, О. Фреліх, В. Валицька, А. Ребікова, І. Худолеєв[1346]; оператори: Є. Славінський і Л. Форестьє.

Паралельно велися переговори з режисером Іваном Перестіані, акторами Володимиром Максимовим і Костянтином Хохловим[1347]. Сценарії було замовлено в Москві: Володимиру Маяковському, Сергію Глаголю, Юхиму Зозулі, Валентину Туркіну і П. Новікову[1348]. Голова правління ВУФКУ В. Прокоф’єв, перебуваючи за кордоном, вів переговори про залучення видатних російських режисерів і акторів, що знаходяться в еміграції, — Іваном Мозжухіним і Наталією Кованько та ін.[1349]. Також повідом-



І. Худолеєв

1345. Гардин В.Р. Жизнь и труд артиста. — С. 154.
1346. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 13–21 января. — С. 7; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 12. — 18–25 апреля. — С. 11.
1347. Кинохроника: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 38; Кинопроизводство: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 3. — Январь. — С. 15.
1348. Кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 6. — 20 февраля. — С. 15.
1349. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 14–21 января. — С. 13; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 12–13.

лялося, про те, що у Берліні О. М. Толстой пообіцяв Прокоф'єву написати для ВУФКУ сценарій про життя російської еміграції[1350]. У пресі повідомлялося і про намір приїхати наприкінці квітня з Парижу в Ялту Мозжухіна і Лисенко для участі в зйомках двох фільмів за сценарієм Мозжухіна[1351]. Також в пресі повідомлялося про очікуваний приїзд із Берліна режисера Якова Протазанова і акторів Григорія Хмари і Асти Нільсен[1352]. Протазанов, за повідомленням преси, мав поставити «Овід» по Е. Войнич[1353].



В. Валицька

Також ВУФКУ вело переговори з московською єврейською художньою студією про приїзд колективу в Одесу для зйомки картини по п'єсі «Гадибук»[1354]. Навесні 1923 року в Україну приїхали для роботи на Одеській кінофабриці досвідчений професіонал — режисер Петро Чардинін, оператори Славінський і Завелєв, художник Єгоров[1355], актори: Ребікова, Віра Валицька, Микола Панов, Іван Худолеєв[1356], Степан Кузнєцов[1357].

Про приїзд Чардиніна неодноразово повідомлялося в пресі з початку грудня 1922 року у зв'язку з початком його роботи в компанії «Єлін, Задорожний і К°». Навесні Чардинін приїхав до Криму, але фірма до цього часу вже згорнула свою кіновиробничу діяльність, і режисер був запрошений ВУФКУ на Одеську кінофабрику, де поставив 17 картин. Режисер дійсно вражав своєю працездатністю і невтомністю навіть найвимогливіших кінематографістів. З нагоди святкування 20-річчя творчої діяльності Чардиніна в пресі повідомлялося, що «направлено клопотання про нагородження його званням заслуженого режисера Республіки»[1358]. «Ім'я його буде записано в історії радянської кінематографії, бо роботи Чардиніна чи не один із перших і кращих витворів нашого молодого мистецтва»[1359]. «Він

1350. Ближайшие перспективы нашего производства. Зав. ВУФКУ В. В. Прокоф'єв // Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль–март. — С. 24.
1351. Хроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 13. — 18–25 апреля. — С. 11.
1352. У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 14; Б. Ф. За работой // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.
1353. В Од. окр. фото-кино управы: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 11. — 8–15 апреля. — С. 21.
1354. Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760.
1355. В фото-кино управлении: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. Март. — С. 29.
1356. Актор І. Худолеєв повинен був ставити в Криму соціальну сатиру «Не спійманий — не злодій» за сюжетом Валентина Туркіна. Див.: ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 48.
1357. Украина и Крым: // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 14; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 25. — 5 июня. — С. 859; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 26. — 12 июня. — С. 891.
1358. Лев. Ю. Петр Иванович Чардынин // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 12(54). — С. 1.
1359. 20 років роботи: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 25.



П. Чардинін. Шарж С. Зальцера



П. Чардинін

же перший довів тепер, що радянське кіно не лише має, але і може створювати такі витвори, що за якістю стоять не нижче буржуазних»[1360].

Чардинін не прийняв революцію. У жовтні 1919 року в інтерв'ю журналу «Мельпомена» він заявив: «Незабаром мною буде поставлена картина, що змальовує жахи одеської "надзвичайки" за сценарієм художника Жемінського, який особисто пережив усі жахи Н. К.»[1361] і незадовго до зайняття більшовиками Одеси, в 1920 році, емігрував. Тому замість цієї невідповідної історії було придумано легенду про те, що у 1918 році через поставлені революційні картини «Червоний Кас'ян» і «Сім повішених» Чардиніна було ув'язнено білогвардійцями. І «він, не бажаючи працювати в кіноорганізаціях, що належали білим, виїхав за кордон»[1362].



П. Чардинін. Шарж

1360. Лев. Ю. Вказ. пр. Также о праздновании 20-летия творческой деятельности Див.: 20 років праці в кінематографії: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 4(13). — 26 січня. — С. 12; Юбилей П.И. Чардынина: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 2–9 февраля. — С. 6; П. И. Чардынин (К 20-летнему юбилею): [Ред. ст.] // Киножурнал АРК. — 1926. — № 3(15). — Март. — С. 19.

1361. Чацкий Л. В мире экрана // Мельпомена. — 1919. — № 56. — 5 октября. — С. 13.

1362. Юбилей П.И. Чардынина: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 9. — 15 мая. — С. 12. У 1932 році Чардинін також згадував, як йому вдалося врятувати картину «Червоний Касьян», за що він був відправлений білогвардійцями заграти. Див.: Чардинін П. Молоді сили допоможуть мені / Петро Чардинін // Кіно. — 1932. — № 13/14. — С. 14.

П. Чардиніну сучасність давалася важко. У його фільмах, на думку сучасників, не було повнокровних художніх образів, «а життя народних мас змальовувалося мимохідь і теж схематично». Практично це було «старе кіно, що прагнуло стати новим». Сучасний матеріал осмислити художньо дореволюційним кінофахівцям виявилося складно.

У 1923 році ВУФКУ приймаються сценарії Ісаака Бабеля «Джиммі Хіггінс» по роману Ептона Сінклера[1363] і Олексія Толстого «Кульгавий пан», який планувався в постановці П. Чардиніна[1364]. Також влітку в пресі повідомлялося про запрошення В. Прокоф'єва зайняти пост голови Госкіно[1365], а восени — про його відставку з поста голови ВУФКУ[1366]. У тому ж році було прийнято і нове правління ВУФКУ[1367] — голова правління З. С. Хелмно; завідувач виробництвом Г. М. Тасін; завідувач прокатом Я. К. Соболєв; завідувач технічною частиною М. С. Домбровський; керівник справами І. Брюховецький; комерційний директор Г. Л. Козюлін-Григор'єв[1368]; завідувач фінансово-кошторисною частиною І. М. Розенблат[1369]. Директора Одеської кінофабрики М. Капчинського змінив Г. Тасін, директором Ялтинської кінофабрики призначили інженера, до революції власника прокатної контори в Одесі Я. А. Корна[1370]. Відділення ВУФКУ в Одесі й Києві, як і раніше, очолювали Стародуб[1371] і Капчинський[1372].


М. Капчинський

Зміна керівництва ВУФКУ була спричинена незадовільною роботою колишнього правління, його відкритим курсом на комерціалізацію кіновиробництва і недостатню ідейну і пропагандистську складову кінокартин. Про це було заявлено на Всеукраїнській нараді завгубполітосвіт, що проходив з 7 по 12 травня 1923 року. На нараді «в цілях випрямлення ідеологічної лінії ВУФКУ» було ухвалено резолюцію, згідно з якою вирішено було клопотати перед ЦК КП(б)У про поповнення ВУФКУ і його відділів партпрацівниками[1373]. Як згаду-

1363. У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 13.
1364. Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 25. — 5 июня. — С. 859.
1365. Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 26. — 12 июня. — С. 891.
1366. Р. Украина и Крым // Кино. — 1923. — № 5(9). — Октябрь–декабрь. — С. 45.
1367. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 января. — С. 25; Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно на пленуме Ц. К. Всерабиса 20 ноября 1924 г. // Маршан Р., Вейнштейн П. Пять лет советской кинематографии: 1919–1924. Историко-политический и экономический обзор. Л.–М.: Издание журнала «Кино-неделя», 1925. — С. 180 С. 180–182
1368. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 6/7. — С. 3.
1369. Из беседы с заведующим финансово-сметной частью ВУФКУ т. И.М. Розенблитом // Силуэты. — 1922/23. — № 5. — Март. — С. 11.
1370. В Од. окр. фото-кино управы: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 12. — С. 13.
1371. Хроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 7. — 12–19 декабря. — С. 13
1372. Силуэты. — 1923. — № 12. — С. 13
1373. Основные резолюции Всеукраинского совещания завгубполитпросветами 7–12 мая 1923 г. (Утверждено коллегиями ГлавПП и НКП): [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март–апрель. — С. 299–321.



М. Капчинський (сидить у центрі) серед працівників Одеської кінофабрики, 1923 р.

вав Нечес, «новому правлінню ВУФКУ на чолі з Хелмно дісталися від старого правління борги, обшарпані кінотеатри і пустка на полицях прокату»[1374]. У своїй доповіді Хелмно відзначав, що у зв'язку з поганою роботою в області операційної діяльності на 1 листопада 1923 року ВУФКУ було у важкому фінансовому стані. Також чиновник підкреслював, що у справі випуску радянських фільмів попереднє правління не використала усіх наявних можливостей для налагодження роботи щодо створення сценаріїв і залучення до роботи кваліфікованих творчих працівників[1375]. Та через деякий час «від хаосу, який побачив тут Хелмно на початку своєї діяльності глави правління ВУФКУ, не залишилося і сліду»[1376]. Хелмно почав вибудовувати чітку структуру ВУФКУ, особисто займаючись господарськими і адміністративними справами.

До кінця 1923 роки основний склад російської кіногрупи ВУФКУ залишався практично незмінним. Режисери — Володимир Гардін і Петро Чардинін. Оператори — Борис Завелєв, Луї Форестьє, Євген Славінський, Григорій Дробін. Художники — Іван Суворов і Володимир Єгоров. Актори: Зоя Баранцевич, Іона Таланов, Володимир Максимов, Микола Салтиков, Микола Панов, Іван Худолеєв, Олег Фреліх та ін.[1377]. Але при цьому комсомольські органи не забувають про

1374. Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! / Павло Нечеса // Крізь кінооб'єктив часу: Спогади ветеранів українського кіно. — К.: Мистецтво, 1970. — С. 182.
1375. Доповідь ВУФКУ про операційну діяльність за 24/25 рік та кошторис на 25/26 рік: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР від 27 квітня 1926 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1926. — № 5(10). — Травень–червень. — Арт. 15.
1376. Нечеса П. Указ соч. — С. 181.
1377. Киносезон в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 5(19). — Ноябрь 1923. — С. 12.

майбутні кадри українських кінопрацівників. У вересні 1923 року ЦК ЛКСМУ ухвалює рішення «про проведення набору комсомольців на кіностудію ВУФКУ в Одесі і щодо подання клопотання до ЦК КПУ про надання певного числа стипендій студійцям»[1378]. У 1924 році XIII з'їзд ЦК ВКП(б) доручає ЦК партії «посилити кіносправу достатньою кількістю комуністів як по господарській лінії, так і по лінії ідеологічній, і спільно з ЦКК зробити перевірку особового складу працівників кіно»[1379].

Фактично на усі ключові посади в керівництві республіканського кіновиробництва і кінопрокату мали призначатися комуністи, які частенько не мали необхідних знань специфіки кінематографу, але могли сприяти поліпшенню дисципліни і партійного контролю.

Взаєминам партійних, профспілкових і радянських органів на місцях із відділами ВУФКУ було присвячене одне з питань Другої Всеукраїнської кінонаради, що проходила з 11 по 13 квітня 1925 року. Голова правління З. Хелмно відзначав, що великою перешкодою сталій роботі є відсутність авторитетності організацій на місцях. У зв'язку із цим нарада прийняла рішення звернутися в ЦК КП(б)У з проханням розіслати відповідні циркуляри членам партії щодо завдань ВУФКУ із роз'ясненнями, що забезпечили б підтримку на місцях з боку партпрацівників[1380].

Крім того, Комісія ЦК, яка впродовж 1925 року перевіряла роботу ВУФКУ, ухвалила:

«Запропонувати Наркомосвіти посилити постійне керівництво і контроль ВУФКУ і організувати правління з трьох комуністів у такому складі: завідувач виробничо-технічною частиною ВУФКУ, завідувач експлуатаційно-комерційним відділом; головний редактор ВУФКУ»[1381].

У 1924 році практично усе кіновиробництво концентрується на Одеській кінофабриці. Завдяки Хелмно, на Одеській кінофабриці з метою поліпшення якості репертуару було створено штат сценаристів і редакторів, серед яких були українські письменники з впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг», — Юрій Яновський, Микола Бажан, Міхайль Семенко. За ініціативою Захара Хелмно в Одесу були запрошені відомі театральні режисери — Лесь Курбас і Марк Терещенко.

Хелмно вважав, що саме театральні режисери, які не мають досвіду роботи в кіно, але творчо цікаві, забезпечать хорошу якість українських фільмів:

«Щоб добитися цього, потрібно, передусім, вирішити питання про підбір відповідного кадру працівників, головним чином, режисерів і досвідчених операторів (помічників). Що стосується режисерів, то, нам здається, що ми маємо залучати до роботи молодих, вже відомих по театральній діяльності режисерів, хоч ще й недосвідчених у сфері виробництва кінофільм. Ми вважаємо, що спільна творча робота молодого, але здібного кінорежисера з досвідченим оператором, у найгіршому разі, загрожує випуском слабкої в технічному відношенні картини,

1378. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 19
1379. XIII съезд Партии о кино: [Ред. ст.] // Рабочий зритель. — 1924. — № 19. — 14–21 сентября. — С. 22.
1380. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2027. — Арк. 40.
1381. Там само. — Арк. 45.

натомість буде обнадійливою щодо випуску хороших картини в майбутньому завдяки припливу свіжих режисерських сил. Робота старих режисерів гарантує нам хороше технічне виконання картини, але не дає ніякій упевненості, що ці картини нас задовольнятимуть своїм внутрішнім змістом. Пояснюється це, головним чином, тим, що старі працівники кіно пройшли тривалий шлях у старих промислових кінофірмах і всмоктали кров і плоть несерйозного, іноді навіть зневажливого, відношення до художніх вимог, які ми тепер пред'являємо до картини»[1382].



Д. Фельдман

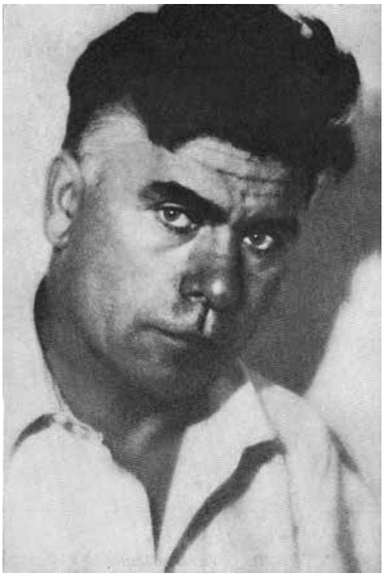
ВУФКУ бере курс на виробництво кіножурналу «Маховик», який складався з хронікальних сюжетів і короткометражних фільмів. Улітку 1924 року ВУФКУ укладає річний контракт із режисером театру «Березіль» Л. Курбасом[1383]. Разом із Курбасом з ВУФКУ починають співпрацювати березільці, режисер Олександр Перегуда і художник Вадим Меллер, оператор Дмитро Фельдман, сценарист і режисер Георгій Стабовий, режисер Аксель Лундін[1384], актори українських театрів Марія Заньковецька і Дмитро Капка, а також актори «Березіля» Амвросій Бучма, Павло Долина, Василь Василько, Йосип Гирняк, Степан Шагайда, Наталія Пилипенко. Таким чином, творчий кістяк співробітників ВУФКУ зміцнюється діячами українських театрів. У 1924 році з ВУФКУ починають співпрацювати українські літератори: прозаїк Микола Борисов, письменник Дмитро Бузько, драматург Соломон Лазурін, прозаїк Михайло Майський. Відбуваються зміни і у складі правління ВУФКУ. Крісло головного редактора займає поет, ватажок київських панфутуристів Міхайль Семенко, а директором Ялтинської кінофабрики призначається колишній завідувач Харківським Політконтролем ОДПУ С. Л. Орелович[1385]. У 1924 році, за твердженням Хелмно, на усіх керівних постах працювали виключно члени партії.



В. Василько

20 листопада 1924 року голова ВУФКУ Хелмно на пленумі ЦК Всеробмису дав характеристику українському кіно:

1382. Хелмно З. Производство кинофильм // Коммунист. — 1924. — № 170(1361). — 26 июля. — С. 2.
1383. Коммунист. — 1924. — 15 июня.
1384. А. Лундін повинен був ставити сценарій «Джиммі Хіггінс» за участю Панова. Планувався його виїзд на зйомки до Архангельську. Див.: Хроника: [Ред. ст.] // Пролетарий. — 1924. — № 45(163). — 23 февраля. — С. 4.
1385. Кино-неделя. — 1925. — № 3(50). — 13 января. — С. 12.



П. Долина



А. Бучма

«Але іноді наші картини нікудишні, бо у нас немає автора, що знає радянську ідеологію і радянський побут. Немає ще радянського режисера, який може дати картині потрібну форму. Нам пропонують шлях ідеологічного керівництва, але цей організаційний шлях повільний і важкий. Ідеологічне керівництво — це метод театральної роботи, і я просив би не порівнювати кіно із вмираючим театром, який все одно помирає, неминуче помре в умовах соціалістичного ладу. ВУФКУ має своє виробництво. Але потрібно пройти важкий шлях, щоб випускати стрічки, які ми обґрунтовано могли б називати своїми. Наше виробництво ми ділимо на два класи: виробництво картин революційно-романтичних і картин історичного і соціального змісту. На другий план ми ставимо випуск картин, що мають національний характер»[1386].

Також у доповіді Хелмно відзначив і інші чинники, які, на його думку, заважають стабільному розвитку кіновиробництва:

«Заважають нам неврегульованість і надмірність персональних ставок, необґрунтовано вороже ставлення московських кіноорганізацій до ВУФКУ і, нарешті, загально болюче питання — питання податкове»[1387].

У 1925 році українське кіновиробництво все ще не може вийти на необхідний якісний і кількісний рівень. На екрани виходить лише 8 ігрових картин. Як і донині кіновиробництво, зазвичай, базується на постановці картин для кіножурналу «Маховик». І більшість співробітників все ще були безпартійними. Наприклад, на Ялтинській кінофабриці з 122 працівників тільки 9 були членами партії і 16 комсомольцями[1388]. У зв’язку з цим вживається організаційних заходів, спрямованих на зміцнення кадрів ВУФКУ. ЦК КП(б)У приймає 25 квітня 1925 року спеціальну постанову про роботу ВУФКУ. Головним у порядку денному було пи-

1386. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 января. — С. 25; Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно на пленуме ЦК Всерабиса 20 ноября 1924 г. // Маршан Р., Вейнштейн П. Пять лет советской кинематографии: 1919–1924. Историко-политический и экономический обзор. Л.-М.: Издание журнала «Кино-неделя», 1925. — С. 181–182.
1387. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 января. — С. 25.
1388. Шимон А. А. Из истории украинского советского кино периода восстановления народного хозяйства страны (1921–1925) / Александр Алексеевич Шимон // Из истории кино: Материалы и док. — М.: АН СССР, 1962. — Вып. 5. — С. 8.



Н. Пилипенко

тання про залучення «відповідних працівників на господарську роботу й ідеологічно стійких редакторів»[1389].

У травні 1925 року секретаріат ЦКК видав постанову по доповіді комісії, що перевіряла діяльність ВУФКУ і Одеської кінофабрики. У звіті комісії зазначалося про наявність недоліків у ідеологічному керівництві на кінофабриці. З метою його зміцнення у постанові пропонувалося призначити комуністів на усі адміністративні посади кінофабрики[1390].

Незадовільний стан радянської кінематографії партійні органи пов'язували з тим, що кількість режисерів збільшувалася, проте їх якісний склад був незадовільним. Молодь, що прийшла в кінематограф, «більше передова порівняно з дореволюційними режисерами була недостатньо ідеологічно міцна і значною мірою підпала під вплив дореволюційної режисури. 97,3% режисури — непролетарського походження…», — відзначав у доповідній записці заступник завідуючого Агітпропом ЦК ВКП(б)[1391].



П. Нечес перед воротами Одеської кінофабрики

З листопада 1925 року директором Одеської кінофабрики призначається у минулому кадровий військовий, що з 1922 року працював заступником директора Ялтинської і Одеської кінофабрик П. Ф. Нечес. У кадровій політиці кіновідомства відбувається зміна орієнтирів.

До творчого складу ВУФКУ входять: дружина Леся Курбаса, актриса «Березіля» Валентина Чистякова, театральні актори Матвій Ляров і Дарина

1389. Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр. Збірник документів. Том 1. 1917 — червень 1941 рр. — К.: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. — С. 281.
1390. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2027. — Арк. 45, 46 зв.
1391. РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 69. — Спр. 630. — Арк. 9.



Л. Курбас



В. Чистякова

Зеркалова, випускник Київського театрального інституту Семен Свашенко, театральний художник Соломон Зарицький. З Москви запрошується художник із дореволюційним стажем Олексій Уткін. Тепер керівництво менше орієнтується на залучення кіноспеців із Москви (запрошення на роботу отримали лише режисер Пантелеймон Сазонов, у минулому слідчий, театральний режисер Борис Глаголін[1392], режисер В'ячеслав Вісковський[1393], який так і не став до роботи, оператор Д. Сода[1394]).

Тепер орієнтир щодо зміцнення кадрів української кінематографії — Німеччина. Переговори з німецькими фахівцями ВУФКУ розпочало вести на початку



Стоять зліва: Оцеговський, М. Гольдт.
Сидять: Г. Байзенгерц, К. Гаакер

1392. Хроника: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 18. — 27 ноября. — С. 11; А. Б. Б.С. Глаголин в кино // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 15(57). — С. 5.
1393. Хроника: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11.
1394. І. А. Кожний крок експедиції — зафіксує кіно око // Комсомолець України. — 1929. — № 87(887). — 27 квітня. — С. 4.

1925 року[1395]. Запрошення до співпраці отримали 4 оператори, 2 архітектори, 2 лаборанти і 2 освітлювачі[1396]. У листопаді 1925 року з Німеччини приїхали на роботу до ВУФКУ оператори Маріус Гольд і Йосип Рона, художники Карл Гаакер і Генріх Байзенгерц, а також лаборант Оцеговський[1397].



Р. Шарфенберг

У 1926 році ВУФКУ різко нарощує темпи кіновиробництва, кількість випущених ігрових картин збільшилася втричі і склала 23. Відповідно збільшився і штат творчих кінопрацівників. І оскільки, на думку керівництва ВУФКУ, в Україні не було своїх гідних кінофахівців, їх запрошують з-за кордону. Німецькі кінофахівці, що приїхали з Німеччини в листопаді 1925 року, приступають до роботи. До їх рядів вливаються оператор Альберт Кюн, художник Роберт Шарфенберг[1398] і освітлювач Лінден[1399]. Велика частина німецьких фахівців, пропрацювавши два роки, повернулася на батьківщину.

З часом стає очевидним, що кінофахівці-іноземці не виправдали покладених надій. І керівництво ВУФКУ вимушене було визнати, що «вельми слабо виправдали себе іноземці», що «намагалися насаджувати звичаї старої буржуазної кінематографії». Проте і німецькі фахівці не завжди був задоволені станом справ в українській кінематографії. Німецький освітлювач Ф. Шнекенгауз, зокрема, відзначав:



«Авторові цих рядків минулого року як кіноосвітлювачу випало, за рекомендацією “Фильмгеверкшафт”, поїхати в СРСР і поступити на роботу

1395. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 6.
1396. Німецькі кіноробітники у ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 27.
1397. На 1 одесской кинофабрике: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — С. 11; 1-я Госкинофабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Искусство трудящимся. — 1925. — № 52. — 24 ноября. — С. 11; 1-я Фабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 47(98). — 24 ноября. — С. 14.
1398. Після від'їзду Шарфенберга до Німеччини, на його місце був прийнятий художник Гончарська, який до цього працював в Ленінградкіно. Див.: ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 7. — Арк. 110.
1399. Шмулевич А. На Украине // Кино-журнал АРК. — 1924. — № 42. — 18 ноября. — С. 18.

на кінофабрику ВУФКУ в Ялті, де, здавалося, наші мрії про пролетарське кіно мають бути втілені в реальні форми. Слід прямо заявити: робота ведеться тут далеко не задовільно. Термін постановки картин — від 5 до 9 місяців. Вартість постановки не відповідає її якості. Процес виробництва — при підвищенні продуктивності праці міг би бути значно скорочений і здешевлений. Необхідно усунути усі ці, безумовно, ненормальні явища. Потрібно забезпечити запрошеним із Німеччини кінофахівцям можливість впровадження технічних поліпшень, спрямованих на раціоналізацію виробництва. Треба оголосити рішучу боротьбу всяким інтригам і склокам. Тільки за цих умов буде збережено в країні значні грошові суми, що витрачаються на придбання іноземних картин непролетарського змісту. Тільки тоді — за умови правильної і господарськи доцільної постановки справи — радянська кінематографія буде зрушена з мертвої точки і обслуговуватиме пролетаріїв не лише СРСР, але й інших країн»[1400].

Серед іноземних фахівців відзначимо турецького актора і режисера Ертугрула Мухсин-бея, що поставив в Україні картини «Спартак» (1926, про повстання в Римі рабів під проводом Спартака) і «Тамилла» (1927, про колоніальне життя Африки). Вибір керівництва ВУФКУ залишається загадкою. Запрошення режисера з країни, в якій кінематограф тільки починав формуватися, крок досить ризикований. У результаті картини «Спартак» і «Тамилла» провалилися. До цього Мухсин-бей зазнав фіаско у себе на батьківщині, де в 1920–1921 роках намагався налагодити кіновиробництво. Оглядач журналу «Радянський екран» відзначав:

«Ертугрул Мухсин-бей, як не намагався поставити на ноги цю цікаву й потрібну справу, з цього нічого не вийшло, оскільки в питаннях кінематографії він виявився повним дилетантом. Практика запрошення, після ліквідації турецького кіновиробництва, — Всеукраїнським фото-кіно управлінням — його на посаду штатного режисера зайвий раз підкреслила його повне кінематографічне невігластво і визначила, що справу молодого національного кіновиробництва не можна ввіряти в руки авантюристів»[1401]. Проте заради справедливості зазначимо, що Мухсин-бей до приїзду в Україну в 1925 році стажувався в театрі В. Мейерхольда, і був у штаті 1-ої кінофабрики Совкіно (у виробничому плані 1-їо кінофабрики були заплановані до постановки Мухсин-беєм сценарії “Юна” і “П’ять хвилин”)[1402].



Е. Мухсин-Бей

1400.Шнекенгауз Ф. К вопросу о пролетарском кино // Вестник работников искусств. — 1926. — № 10(42). — С. 24.
1401. Журавлев А. Турецкое кино // Советский экран. — 1927. — № 43. — С. 14.
1402. Госкино: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1. — Январь. — С. 17.

Разом з іноземцями запрошуються і російські фахівці. З Москви приїжджають режисер і художник Володимир Баллюзек, художник Натан Альтман, режисер і сценарист Григорій Гричер-Чериковер[1403], режисер і актор Володимир Вільнер, режисери Олександр Анощенко і Віктор Тюрін, оператори Олександр Рилло, Микола Козловський і Олександр Станке[1404]. З Ленінграда приїжджають оператори Федір Вериго-Даровський і Володимир Лемке.

У пресі також повідомлялося про перехід до ВУФКУ московського режисера Сергія Митрича[1405]. Митрич до цього працював у Совкіно, де поставив 4 картини. В Україні він мав поставити картину «Барчук із Старостина» (сцен. О. Слісаренко, опер. Г. Дробін)[1406]. Проте, зйомки так і не було закінчено. Також не став до роботи театральний режисер Олексій Грановський, який мав у квітні розпочати постановку сценарію, спеціально для нього написаного І. Бабелем[1407]. Також у квітні мав стати до роботи режисер Лапицький, що дав принципову згоду працювати у ВУФКУ[1408] та, ймовірно, не поставив в Україні жодного фільму. У той же час преса неодноразово повідомляла про перехід до ВУФКУ режисера Держкінпрома Грузії Івана Перестіані[1409] і про те, що він приступив до постановки фільмів «Кривавий цар» («Микола ІІ») і «Джиммі Хіггінс» по роману Сінклера, в обробці І. Бабеля[1410]. Але свій перший фільм в Україні Перестіані поставив лише через два роки.



І. Перестіані

Відзначимо, що ІІІ Всеукраїнська нарада працівників ВУФКУ «ухвалила тримати курс на високохудожні фільми, нещадно боротися з халтурою, не робити дешевих або наспіх зроблених фільмів, власне московським режисерам, особливо молодим»[1411]. П. Нечес також вважав помилковим за будь-яких обставин запрошувати іменитих акторів із Москви або Ленінграда. Усе це він називав «хронічним недоліком і хворобою фабрик»[1412].

1403. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 8. — 12–18 января. — С. 10.
1404. Кинофабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральний тиждень. — 1926. — № 2. — С. 7.
1405. Кінохроніка: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 2(11). — 12–19 січня. — С. 11; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 9. — С. 7.
1406. Нові режисери ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 23; Режиссер Митрич в ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 8(17). — 23 лютого. — С. 12.
1407. Грановский и Альтман в ВУФКУ [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 2–9 февраля. — С. 6; Грановский в ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 8(17). — 23 лютого. — С. 12.
1408. Лапицкий в ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 13. — С. 11.
1409. Перестиани переходит в ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 12(54). — С. 8.
1410. Мик. М. Производство ВУФКУ // Искусство и физкультура. — 1926. — № 10. — 1 декабря. — С. 14–15.
1411. Нечес П. База розвитку українського кіновиробництва // Культура і побут. — 1926. — № 16. — 18 квітня. — С. 1.
1412. Нечес П. Загроза // Кіно. — 1926. — № 6/7. — Травень. — С. 14.

У 1926 році починається дворічна співпраця з ВУФКУ Володимира Маяковського. Представництво ВУФКУ в Москві письмово звернулося до поета з пропозицією написати два сценарії на тему «комсомольський побут і занепадницькі настрої в комсомолі» і на тему психологічної підготовки оборони СРСР. Маяковський відгукнувся на цю пропозицію і підкреслив в одному зі своїх листів, що робота у ВУФКУ його дуже цікавить[1413].

6 серпня 1926 року, знаходячись в Ялті, Маяковський укладає з ВУФКУ договір на сценарії двох фільмів — «Діти», «Слон і сірник»[1414]. 17 серпня він отримує пропозицію написати ще два сценарії — «Електрифікація» і «Закута фільмою» («Серце кіно»), і вже 11 жовтня, під час перебування в Харкові, здає останній для запуску у виробництво. Тоді ж він укладає договір ще на два нові сценарії — «Дві епохи» («Любов Шкафолюбова»), який зобов'язався закінчити до 30 жовтня, і «Декабрюхов і Октябрюхов», терміном здачі якого було намічено 20 листопада.

6 липня 1927 року Московське представництво ВУФКУ знову звернулося до Маяковського з письмовою пропозицією підготувати сценарії «Історія одного нагана» і «Долой жир!» (повний текст першого і лібрето другого були передані представництву 30 вересня). У жовтні, відвідавши Київ, Маяковський уклав договори на обидва ці сценарії, а 8 березня 1928 року при повторному відвідуванні Києва здав завершену остаточно роботу, включаючи виправлений варіант «Історії одного нагана». 5 серпня 1927 року Маяковський домовився з Ялтинською кінофабрикою про написання сценарію «Інженер Д'Арсі» і через двадцять днів, у точній відповідності зі своїми зобов'язаннями, представив цілком закінчений, кадрований екземпляр сценарію. 30 вересня 1927 року Маяковський здав московському представництву ВУФКУ сценарій «Історія одного нагана» і лібрето сценарію «Долой жир!».

8 березня 1928 року в Києві Маяковський здав ВУФКУ сценарії «Товариш Копитко» («Долой жир!») і «Життя одного нагана». Зі сценаріїв, підготовлених Маяковским для ВУФКУ, поставлено було тільки два: «Діти» (що вийшов під назвою «Троє») і «Октябрюхов і Декабрюхов».

Взаємини ВУФКУ з Маяковським деяким чином можуть пролити світло на ситуацію, що панувала в українському кінематографі у той час. Як зазначалося вище, Маяковський був зацікавлений у співпраці з ВУФКУ, оскільки був захоплений кінематографом. Відповідаючи на анкету в журналі «Новий глядач» (1926, № 35 від 31 серпня), поет повідомив, що вважає халтурою написання літераторами сценаріїв поза зв'язком із кінофабрикою. При цьому додавав, що сам планує з'явитися на кінофабриці для реалізації своєї роботи[1415]. Судячи з листа члена правління ВУФКУ Б. Я. Ліфшица від 15 вересня 1926 року, Репертком України сприйняв слова Маяковського як підтвердження того, що він здав ВУФКУ халтурні сценарії. Репертком відмовився їх приймати, і разом з листом Ліфшица

1413. Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 томах. — Т. 13. Письма, наброски и другие материалы. — М.: Гослитиздат, 1961. — С. 96.

1414. Дати укладення договорів В. Маяковського з ВУФКУ наведені з кн.: Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 томах. — Т. 11. Пьесы, киносценарии. — М.: Гослитиздат, 1958. — С. 646, 649, 650, 651, 655, 692, 693.

1415. Ответ на анкету журнала «Новый зритель» // Маяковский В. Кино: сценарии, статьи, письма, речи, стихи. — Москва: Госкиноиздат, 1940. — С. 300.



В. Маяковський

Маяковському були відіслані сценарії для подальшого їх «відшліфовування». «Надсилаю <…>, — писав Ліфшиц, — по 1 екз. переданих нам сцен[аріїв] і прошу їх відшліфувати — позбавивши їх ознак халтури через неповне знайомство зі справою!».

У листі (від 26 вересня 1926 року) у відповідь Маяковський відзначав, що «із сумом дізнався про відстрочення платежів до 6–7 жовтня» при цьому висловлював надію, що належний йому гонорар він отримає у призначений термін. Також поет обґрунтував принцип своєї роботи над сценаріями і необхідності особистої присутності на зйомках:

«2) сценарії відправляю тільки відкоригованими, оскільки з найбільшою педантичністю не зміг знайти нічого, що вимагало змін. Зміни буду робити тільки в результаті обговорення сценаріїв із режисером-постановником, а остаточну редакцію написів зроблю тільки при монтажі фільми. Таку роботу повинен виконувати кожен сценарист над кожним сценарієм, незалежно від попередніх літературних якостей сценарію. Як ви пам'ятаєте, про це я і говорив при замовленні і при здачі сценаріїв і навіть просив внесення в договір пункту про оплату мені дороги до місця постановки з метою "втручання у виробництво". Саме таке ставлення я вважаю сумлінністю сценариста, про це я і згадував у своїй абсолютно правильній і схвальній для ВУФКУ замітці; і саме так я ставлюся до своєї вельми для мене цікавої роботи у ВУФКУ.

Для мене ясно, що ви у момент написання листа особисто не читали моєї замітки. Вона не може мати двох тлумачень. Фантастична її передача, вірогідно, результат "конкуруючих сценаристів", завсідників редакційних кошиків»[1416].

Керівництво ВУФКУ, ймовірно, було не готове прийняти творчі пошуки Маяковського, і майже усі його сценарії не були прийняті. 10 квітня 1928 року Маяковський отримав телеграму ВУФКУ, де повідомлялося, що сценарії «Товариш Копитко» («Долой жир!») і «Життя одного нагана» Реперткомом відхилені і поетові пропонувалося повернути отриманий аванс у розмірі 2 000 карбованців. У телеграмі ВУФКУ від 5 травня 1928 року повідомлялося, що відповідно до постанови Вищого кінорепертуарного комітету від 6 квітня 1928 року сценарії не дозволені до постановки, причини заборони не називалися. Природно, таке відношення

1416. Маяковский. В. Вказ. пр. Т. 13. — С. 96; // Письма в ВУФКУ // Маяковский В. Кино: сценарии, статьи, письма, речи, стихи. — Москва: Госкиноиздат, 1940. — С. 301.

викликало категоричний протест Маяковського. Про це можна судити по листу поета голові правління ВУФКУ І.О. Воробйову від 25 липня 1928 року:

«1) абсолютно неприйнятне і дивовижне просте посилання на "заборону" Головреперткома. Коли? Чому? Як? Мені здається, що таке мотивування по відношенню до радянського письменника неприпустиме і, навряд чи, воно могло з'явитися без вказівки на причини і без можливості змін по лінії реперткомовских вказівок.

Думаю, що у кожної неупередженої людини викличе здивування заборона з ідеологічних міркувань (очевидно) сценарію письменника, літератора, що веде одинадцять років велику публіцистичну для літератури роботу без єдиного вимазаного нашими органами слова. Прошу вас розпорядитися про надсилання мені мотивованої виписки заборони;

2) сценарії мною робилися по безпосередньому замовленню т. Шуба і одного разу були прийняті як лібрето і тема з пропозиціями про доповнення і зміни, які мною і були внесені найдобросовіснішим чином. У зв'язку з вимогою щодо повернення повністю авансу ця робота (плюс три поїздки в Київ), очевидно, розглядалася як розважальна частина моїх взаємин з ВУФКУ;

3) в усіх моїх взаєминах зі сценарною частиною ВУФКУ була суцільна недомовка — мене перекидали від редактора до редактора, редактори вигадували неіснуючі в кіно принципи, особливі на кожен день, і явно вірили тільки у свої сценарні здібності. Вважаю, що відносно художньої частини сценаріїв моя кваліфікація дозволяє мені наполягати на необхідності проведення в картинах і моїх сценарних "принципів". Навряд чи таке відношення редакторів допомагає кампанії, що провадиться стосовно залучення до кіно кваліфікованих літературних сил.

Якщо ми не зуміємо змовитися про здані сценарії, я, звичайно, поверну аванси (за вирахуванням відповідно до союзного тарифу належного за безумовно виконану роботу), але вважав [би] за краще повернути їх роботою — сценарієм за завданням ВУФКУ»[1417].

У телеграмі у відповідь ВУФКУ повідомляло, що не прийняло пропозицію Маяковського погасити заборгованість написанням іншого сценарію і не погодилося з вимогами поета врахувати при поверненні авансу його витрати, пов'язані з поїздками в Київ. На цьому співпраця ВУФКУ з Маяковським закінчилася. Можливо, подібне відношення до Маяковського з боку І. Воробйова, призначеного на пост голови ВУФКУ в березні 1928 року, можна пояснити бажанням розвивати українську кінематографію силами виключно українських фахівців. Єдиним представником іншої республіки, що працював в Україні, був І. Перестіані, що поставив для ВУФКУ 2 фільми в 1928 році[1418].

1926 рік став переломним для української кінематографії в якісному і кількісному відношенні. Передусім, слід зазначити великий приплив у кінематограф українських літературних сил. Їх прихід був ініційований з метою подолання наявного дефіциту сценаріїв і забезпечення спеціального сценарного фонду ідео-

1417. Маяковский. В. Вказ. пр. Т. 13. — С. 120–121; Письма в ВУФКУ // Маяковский В. Кино: сценарии, статьи, письма, речи, стихи. — Москва: Госкиноиздат, 1940. — С. 304.
1418. Перестіані планував ще поставити фільм «Слово о полку Ігореві». Див.: Розмова с режисером Перестіані // Нове мистецтво. — 1927. — № 16(56). — 19 квітня. — С. 9.

логічно бездоганним і схваленим владою матеріалом. Для написання сценаріїв запрошуються найяскравіші представники українських літературних кіл: поет Микола Бажан, письменники Гео Шкурупій, Григорій Епік, Михайло Панченко, Юрій Яновський, прозаїк і драматург Василь Радиш. У режисуру приходять Олександр Довженко, Арнольд Кордюм і березілець Фауст Лопатинський. Також 1926 рік став стартовим майданчиком для українських операторів, серед яких, в першу чергу, слід зазначити Данила Демуцького, Олексія Калюжного, Михайла Бєльського, Йосипа Гудиму. Короткочасний період масового приходу в кінематограф українських письменників як сценаристів, редакторів, журналістів можна визначити як процес українізації кіномистецтва.

Особливо слід зазначити діяльність в українському кінематографі відомого художника-архітектора, професора В. Г. Кричевського. Він прийшов на Одеську кінофабрику в травні 1926 року, маючи за плечима багатий творчий досвід і прекрасне знання національної культури і мистецтва. З 1906 року Кричевський чудово оформляє декілька спектаклів («Тарас Бульба», «Продана наречена», «Загибель надії» та ін.). У передреволюційні роки, на основі зібраного ним багатого етнографічного, художнього і архітектурного матеріалу, Кричевський почав роботу над капітальним трудом про походження українського народного орнаменту. Принципи і методика роботи художника без перебільшення можуть бути названі новаторськими для свого часу, вони мали помітний вплив на формування молодих творчих кадрів і поліпшення постановочно-виробничого процесу в цілому (Кричевський оформив фільми «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Звенигора», «Микола Джеря», «Борислав сміється», «Бурлака», «Черевички» і ряд інших).

Відбуваються значні кадрові зміни і в апараті ВУФКУ. Головного редактора ВУФКУ поета Михайля Семенко змінює письменник Олесь Досвітний. У редакторському відділі працюють письменники Дмитро Бузько, Григорій Косинка, Гео Шкурупій, сценарист Соломон Лазурін. Редактором видань і головним редактором журналу «Кіно» призначено поета Миколу Бажана. Обласні відділи ВУФКУ очолюють М. О. Басс (Харківський), М. С. Гальперін (Київський), Л. М. Поляк (Одеський)[1419]. У квітні директором Одеської кінофабрики призначається член правління ВУФКУ, у минулому співробітник дипломатичного корпусу Г. Ф. Лапчинський[1420]. На цій посаді він змінив Л. Д. Главацького, що очолював кінофабрику з 1924 року[1421].

Підйом українського кіно, що намітився в 1924 році, з середини 1927 року починає згортатися. У березні 1927 року виходить у відставку Нарком освіти України О. Я. Шумський, що займав цю посаду з 14 березня 1924 року. Саме Шумський призначив головою правління ВУФКУ З. С. Хелмно, що зробив чимало в процесі українізації кінематографу. З березня 1927 року пост Наркома освіти займає М. О. Скрипнік. У зв'язку з цим призначенням відбуваються зміни і в керівництві ВУФКУ. 28 травня 1927 року З. С. Хелмно знімають з посади

1419. Кино-справочник на 1927 год / под ред. Г. М. Болтянского. — М.: Теакинопечать, 1927. — С. 190–206.
1420. Л. М. Как работает одесская фабрика ВУФКУ // Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля. — С. 10; Кіно. — 1926. — № 6/7. — Травень. — С. 22; На ф-ке ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1926. — № 1(14). — Апрель. — С. 4.
1421. Кино-журнал АРК. — 1926. — № 6/7. — С. 40.

голови правління ВУФКУ, а на його місце призначають колишнього секретаря Прилуцького Окрпаркома О. І. Шуба (з 11 грудня 1926 р. заст. голови ВУФКУ)[1422].

Ці кадрові перестановки Скрипнік пояснював тим, що керівництво Хелмно, на думку громадськості, профспілок працівників мистецтв, кінопрацівників і сценаристів, спрямоване було, головним чином, на отримання прибутку і поставило ВУФКУ на рейки комерції. «Ми перевірили у себе на Політбюро ЦК КП(б)У цю лінію ВУФКУ, — відзначав Скрипнік, — зробили необхідні вказівки <…> а Хелмно ми зняли, і замінили іншим товаришем»[1423]. Цю кадрову перестановку нарком освіти вважав правильною. У березні 1928 року у своїй доповіді на Першій всесоюзній партійній нараді по кінематографії Скрипнік зазначав про позитивні зміни в роботі ВУФКУ після призначення головою правління О. Шуба:

«Коли тут один товариш запитав, що сталося у вас і ВУФКУ, що змінилося після того, коли ви зломили хребет товаришеві Хелмно, я скажу — наступне змінилося: якщо до того не було жодної профспілки, жодних зборів робітників або селян, де б не таврували ВУФКУ, ми маємо тепер абсолютно іншу картину через рік після нашої перевірки ВУФКУ і зміни його курсу. Ми маємо — ще не остаточно, не повно, — але вже маємо лінію впливу наших профспілок на постановку картин. Ми маємо введення в Художню раду представників Всеукраїнської Ради Профспілок. Ми маємо більше організований вплив наших комуністичних літераторів. Ми маємо вже окремі спроби, ще можна, підтягнути наших комуністів до режисури, сценарію й іншої кінороботи. Цього мало, це ще перші кроки, і не багато що не доробляється, але де йдуть по правильному руслу. У цьому пояснення характеру тих наших резолюцій, які місяць тому прийняті на Всеукраїнській партійній кінонараді»[1424].

Через три місяці роботи нового правління О. Шуб підвів підсумки своєї роботи в секретному листі директорам кінофабрик і завідувачам обласних відділів ВУФКУ. У своєму звіті Шуб відмічав і недоліки роботи попереднього правління, які спричинили кадрові перестановки:

«Які основні завдання постали перед новим Правлінням? Які вимоги пред'являли ті органи, за рішенням яких знято старе Правління? Основних завдань, що поставлені перед нами, чотири: 1/ поліпшення ідеологічної і художньої якості нашої продукції (у цій частині робота старого Правління була категорично засуджена усіма керівними інстанціями); 2/ ув'язка роботи ВУФКУ з широкою пролетарською громадськістю (і в цій частині робота колишнього Правління була категорично засуджена); 3/ раціональна постановка господарства (у цій сфері роботи старого Правління з кожним днем виявлялося усі більше й більше недоліків, що вимагають серйозного напруження для перебудови усієї роботи) і 4/ встановлення взаємин з кіноорганізаціями Союзних республік, прорив тієї обурливої блокади і самоізоляції, в яку, почасти зі своєї вини, а почасти з вини інших організацій, поставило себе ВУФКУ»[1425].

1422. Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 1. — Арк. 39 зв.
1423. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 185.
1424. Там само. — С. 188.
1425. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 5. — Арк. 3.

У своєму 27-сторінковому звіті Шуб торкнувся головних аспектів, пов'язаних з розвитком ВУФКУ: «Спорудження Київської кінофабрики», «Організаційне оформлення апарату», «Боротьба з безгосподарністю і режим економії», «Взаємини з громадськістю», «Виробництво», «Прокат», «Театральна справа», «Фінансовий стан», «Торгівля із закордоном»[1426]. У цьому звіті, за словами Шуба, зазначалося про негативні наслідки, пов'язані з незадовільною роботою попереднього правління, а також про досягнення в роботі нового правління. Передусім, за словами чиновника, завдяки налагодженню співпраці з Совкіно вдалося практично повністю ліквідувати дефіцит нових картин.

Також Шуб в заслугу роботи нового правління, а точніше власної роботи, ставив налагодження взаємин з ВУРПС і ТДРК, оптимізацію роботи кінофабрик і кінотеатрів. Зокрема, досвідчені режисери були переведені на відрядну оплату праці, а сама заробітна плата творчих працівників була знижена до загальносоюзних (раніше оклади режисерів і сценаристів були найвищими в СРСР). Одночасно проводилася робота по здешевленню виробництва за рахунок скорочення експедицій, використання системи фундус при спорудженні декорацій, перегляду графіку зйомок акторів. Було внесено істотних змін і в роботу самого апарату ВУФКУ — переглянуто права і обов'язки відділів, таким чином, щоб не перетиналися їхні функції. Організований Адміністративний відділ опікувався усією адміністративною роботою управління, зі складу Виробничого відділу було виведено Редакторат, перетворений у Художній відділ, до обов'язків якого, окрім сценарної справи, входило ідеологічно-художнє спостереження за роботою кінофабрик[1427].

Проте призначення Шуба головою правління ВУФКУ мало як позитивні, так і негативні наслідки для української кінематографії. Після зміщення Хелмно ще деякий час процеси українізації кіно тривали. 29 травня 1927 року Колегія Наркомосвіти України затверджує «Резолюцію про художню роботу ВУФКУ», прийняту раніше на кінонараді під керівництвом голови правління Хелмно. Суть цієї резолюції зводилася до вживання рішучих заходів щодо посилення ідеологічного і художнього керівництва постановкою картин і посилення цього напряму діяльності ВУФКУ новими працівниками — головним чином, українськими літераторами і художниками[1428]. 14 листопада 1927 року, коли розглядалися підсумки виконання ВУФКУ директив Наркомосвіти по українізації, питання запрошення українських письменників на постійну сценарну роботу було одним із провідних[1429].

Ще в січні 1926 року голова правління ВУФКУ Хелмно видав розпорядження, що зобов'язує вести усю документацію українською мовою:

1426. Там само. — Арк. 1–28.
1427. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 5. — Арк. 3.
1428. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.
1429. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 7. — Спр. 251. — Арк. 21, 22 зв.; О состоянии и перспективах кінопромисловості: (Докладчик тов. Шуб) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 5.

«7 січня 1926 р. в Одеську кінофабрику.

Останнім часом спостерігається, що, незважаючи на цілий ряд розпоряджень Уряду про українізацію, досі деякі відділи продовжують надсилати листи російською мовою. Правління ВУФКУ остаточно суворо забороняє користуватися російською мовою. Усе листування має відбуватися тільки українською мовою.

Голова Правління ВУФКУ Хелмно

Секретар Правління Юрковицький»[1430].

Для досягнення «ударних темпів» українізації державного апарату при кабінеті експертизи і перекваліфікації ВУФКУ створюються спеціальні курси по вивченню української мови[1431]. Процеси українізації контролювала спеціально створена Центральна всеукраїнська комісія українізації радянського апарату при РНК УРСР.

Так, у червні 1926 року комісія з українізації провела інспекцію Державного технікуму кінематографії ВУФКУ. У протоколі від 16 червня, зокрема, зазначалося:

«1. Вважати, що робота щодо українізації технікуму за 1925–1926 рік дала задовільні результати.

2. Гуртки по вивченню української мови і червоної писемності залишити і на наступний навчальний рік:

б) при прийомі на 1926–1927 навчальний рік осіб, що не володіють укрмовою, до переліку студентів не зараховувати;

в) увесь адміністративно-технічний персонал розділити на 2 категорії щодо остаточного терміну українізації:

1а — керівник технікуму, зав. учбовою частиною, секретар, бухгалтер, комендант, друкарка і бібліотекар мають скласти іспити до початку навчального року у вересні 1926 року;

2а — службовці, прибиральниці, доглядач будинку, нижчий технічний персонал — до вересня 1927 року.

3. Враховуючи те, що технікуму надано останній термін українізації на початку 1927–1928 року, перевести викладання на українську мову у вересні 1926 року, деякі у 1927 році»[1432].

Викладачів і співробітників технікуму, що не володіють українською мовою, змушували підписувати спеціальну розписку із зобов'язанням вивчити українську мову. Наведемо зразок цієї розписки:

«Розписка

1926 року, 7 квітня дня, я, що підписався нижче, даю цю розписку Правлінню ВУФКУ в тому, що протягом 3 місяців із дня затвердження протоколу засідання Комісії з Українізації радапарату при РНК, тобто з 24 березня ц. р., я зобов'язався вивчити українську мову. Якщо я не вивчу українську мову і нею не во-

1430. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 599.
1431. Там само. — Арк. 338.
1432. Цей документ в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 351) виявив кінознавець О. Безручко. Див.: Безручко О. В. Українська мистецька кіноосвіта / О. В. Безручко. — К.: КиМУ, 2012. — Т. 1. — С. 100.

лодітиму вільно, я безперечно підлягаю звільненню із займаної посади, в чому і підписуюся»[1433].

Намір звільняти службовців, що не володіють українською мовою, не був формальним. Так, у серпні 1926 року за рішенням комісії українізації радянського державного апарату в Харківському крайовому відділенні ВУФКУ було звільнено із займаних посад за незнання української мови директор кінотеатру «Комінтерн» С. Коников і скарбник відділення Літман[1434].

Але, незважаючи на такі кардинальні методи українізації, очікуваного поповнення кінематографу українськими творчими працівниками добитися не вдалося. Нарком освіти УРСР. М. Скрипнік 3 квітня 1927 року на З'їзді працівників мистецтв відзначав, що в українському кіно, як і раніше, відчувається гостра нестача українських авторів:

«Я говорив вже, що кадр авторів у нас занадто малий. Серед яких немає українських працівників і взагалі українських письменників. Взагалі, наша кінопродукція ще тільки робить перші кроки до того, щоб стати на шлях використання наших українських мотивів, як щодо змісту кіносценарій, так і до постановки, до видової частини кіно і т. далі. Це завдання українізації ще стоїть перед нашим кіно»[1435].

Після прийняття правління О. Шуб разом зі своїми однодумцями критикував методи керівництва Хелмно. У серпні 1927 року на нараді, присвяченій організації в Києві ТДРК, заслуховували доповіді представників правління ВУФКУ О. Шуба про курс відомства на тісну співпрацю з кіногромадськістю і Л. Могилевського про розвиток кіногромадськості в Союзі і ненормальні взаємини колишнього правління ВУФКУ з українською громадськістю[1436]. Нарада ухвалила резолюцію по доповіді Шуба «Українська кінематографія і кіногромадськість», що підтримує перелом в політиці ВУФКУ і підтримує організацію Всеукраїнського ТДРК[1437].

У листопаді 1927 року Шуб означив свою позицію щодо принципів українізації кіно. На сторінках журналу «Кіно» чиновник відзначав:

«Ми маємо з одного боку спроби трактувати завдання національної кінематографії у вузько національному, навіть націоналістичному, розумінні цього слова, ми маємо спроби вимагати від нас обмеження поля діяльності нашого кіно виключно українськими темами, провадити нашу роботу виключно українськими робітниками, вигнати з нашої кінематографії все неукраїнське, все те, що "пахне" Москвою. Це ухил ультранаціоналістичного, шовіністичного порядку зудований на нерозумінні того, що не одні українські теми і не одні українські робітники визначають національне обличчя нашої кінематографії. Це значить не розуміти того, що великі творці української культури — Т. Шевченко, І. Франко, М. Коцюбинський, М. Драгоманов і інші — в свій час піднесли українську куль-

1433. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 354.
1434. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 121–128.
1435. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 60.
1436. ВУФКУ и кинообщественность: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 12.
1437. На Украине: [Ред. ст.] // Бюлетень секретариата Центрального совета Товариства друзей советского кино. — 1927. — № 2. — Сентябрь. — С. 22.

туру на відповідну височинь не самоізоляцією в рамках своєї української хати, а, власне, як співці інтернаціоналізму, як співці об'єднання боротьби пригноблених всього світу за звільнення всіх трудящих.

Це свідчить про нерозуміння того, що творити українську культуру це зовсім не значить творити її виключно українськими темами, це свідчить про нерозуміння того, що лінія розвитку національної культури повинна йти через національне до інтернаціонального, що вся суть зростання і розвитку національної культури за керівництвом нашої партії та пролетаріату полягає в прилученні національної культури до інтернаціональної»[1438].

Усі заходи по українізації кінематографу, що вживалися Хелмно, на думку його наступника, зводилися, головним чином, до того, щоб українська кінематографія ставала все більш і більш українською як за змістом, так і по кількості працівників ВУФКУ. У своїй доповіді «Перспективи української кінематографії» О. Шуб приводив наступні цифри: 85% сценаристів — українці. З 15 картин вироблених ВУФКУ в 1926 році — 6 на українські теми, а 9 на загальні українські теми. У 1927 році з 31 картини — 15 були на українські теми. Тематичний план на 1928 рік передбачав уже 60% українських тем. З 18 режисерів, що працюють на Одеській кінофабриці, — половина була українцями[1439].

Серед перегинів кадрової політики того часу відзначався і утиск кінематографістів не українців, що працювали на кінофабриках ВУФКУ. Приведемо фрагмент спогадів Г. Тасіна, опублікованих через десять років після вказаних вище подій:

«І тут я маю сказати про отруйну, шкідливу роль буржуазних націоналістів, які, починаючи з 1926 року, діяли в українській кінематографії. Ця їх руйнівна діяльність протягом ряду років позначилася на останніх провалах українських кіностудій. Я давно мріяв поставити фільм на матеріалі фольклору, багатої творчості українського народу. Мені всілякими засобами перешкоджали в цьому націоналістичні шкідники. Різні гадзинські, лопатинські, стабові й інші націоналістичні «керівники» сценарних відділів і ВУОРРКа («Всеукраїнське об'єднання робітників революційної кінематографії») відверто сказали, що я не українець за національністю і я не маю братися за українські фільми»[1440].

6 грудня 1927 року на Київській кіноконференції Шуб критикував тих, хто закликав не брати російських режисерів на роботу і забороняти приймати сценарії у російських письменників:

«Хто думав в області кіно згадати пісеньку про московських "задрипанок", — відзначав у своїй доповіді Шуб, — то на такий шлях ВУФКУ не стало і стати не може, бо керується у своїй роботі твердими, чіткими директивами, даними

1438. Шуб О. Справи кіно: (до Всесоюз. парт-кіно-наради) // Кіно. — 1927. — № 21/22(33/34). — Листопад. — С. 1.

1439. О. Ш[уб]. Перспективи української кінематографії // Культура і побут. — 1927. — № 48. — 17 грудня. — С. 5. 6 грудня на конференції кінопрацівників Києва також наводилися показники українізації: «Що стосується справи українізації, — то в цьому році ВУФКУ висунуло 4-х режисерів-українців. Зараз ми маємо 9 режисерів-українців з 18-ти, тобто 50% всього режисерського складу. З усього складу сценаристів письменників-українців — до 80%. У минулому році ми мали 40% українських сценаріїв, а в тематичному плані на 27/28 рік намічено 60% тем з життя, побуту та історії України». Див.: Лапшин Ю. Київська кіно-конференція // Кіно. — 1927. — № 23/24(35/36). — Грудень. — С. 11.

1440. Тасін Г. Пройдений шлях // Радянське кіно. — 1937. — № 7. — С. 37.

нещодавно нашою партією»[1441]. Також Шуб підкреслював, що не можна створювати радянські фільми руками старих, відсталих працівників, і власними силами українська кінематографія не зможе забезпечити збільшені потреби українського ринку. Чиновник запропонував заповнювати цей дефіцит картинами з інших республік[1442]. Нова політика ВУФКУ була підтримана на диспуті «Про шлях української кінематографії» 9 січня 1928 року в Києві, на якому також з доповіддю виступав Шуб[1443].

Нова кадрова політика Шуба призвела до того, що в 1927 році з 17 авторів, чиї сценарії знаходилися в роботі, п'ятеро були запрошені з РРФСР: Єлизавета Валерська, Давид Мар'ян, Володимир Маяковський, Микола Ердман, Володимир Юрезанський. Українських літераторів представляли письменники Олесь Досвітній, Майк Йогансен, Костянтин Полоннік, Михайло Яловий.

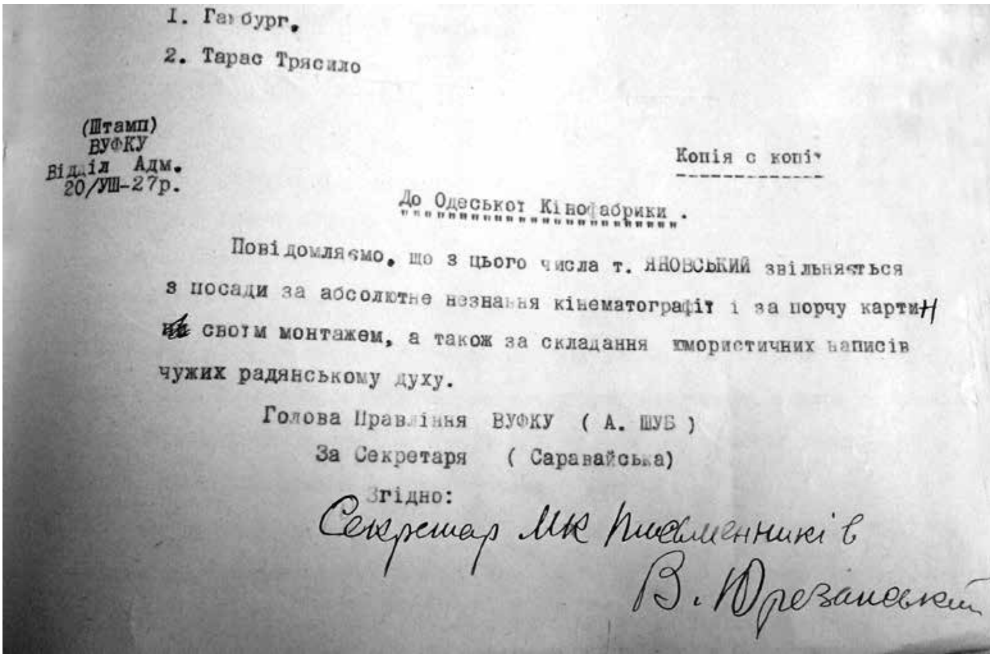
Із восьми режисерів, що прийшли у ВУФКУ в 1927 році, троє були із РРФСР — Борис Глаголін, Микола Охлопков, Мануель Большинцов. Серед українських постановників двоє були випускниками Одеського кінотехнікуму — Мирон Билінський і Вадим Юнаковський. Режисери Павло Долина, Михайло Шор і Олександр Соловйов кіноосвіти не мали.

Із дев'яти операторів, що прийшли у ВУФКУ в 1927 році, п'ятеро були випускниками кінотехнікуму: Володимир Горіцин, Олексій Ємел'янов, Яків Куліш, Олександр Лаврик, Юрій Тамарський; четверо — досвідченими професіоналами з Москви: Микола Козловський, Олександр Рилло, Олександр Станке, Микола Фаркаш.

У січні 1927 року в пресі повідомлялося про звільнення Дзиґи Вертова з Совкіно за велику перевитрату коштів на випуск фільму «Шоста частина світу»[1444]. А в серпні преса повідомила, що він з 1 травня приступив до роботи разом з оператором Михайлом Кауфманом над задуманим фільмом «Людина з кіноапаратом» у штаті ВУФКУ[1445].

Штат апарату ВУФКУ в 1927 році виглядав таким чином: обласні відділи ВУФКУ очолюють М. О. Басс (Харківський), М. Р. Бакалейніков (Київський), Ілля Михайлович Сквірський (Одеський). Директором Одеської кінофабрики знову призначено П. Нечеса. Редакторами на Одеській кінофабриці працювали запрошений Костянтин Фельдман (колишній директор 1-ої кінофабрики Совкіно) і Василь Фартучний[1446]. Редактор Одеської кінофабрики Юрій Яновський за наказом голови Правління ВУФКУ О. Шуба від 20 серпня 1927 року був звільнений з посади редактора Одеської кінофабрики з досить необґрунтованим мотивуван-

1441. О. Ш[уб]. Указ соч.
1442. Там само.
1443. Диспут про шлях української кінематографії: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 1. — 16 січня. — С. 15; Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 15.
1444. Дзиґу Вертов звільнено: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 4(45). — 25 січня. — С. 18.
1445. Голос про ВУФКУ: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч 8(32). — Серпень. — С. 29.
1446. Кино-справочник / под ред. Г. М. Болтянского. — М.–Л.: Теакинопечать, — 1929. — С. 458–461, 464–468, 477.



1. Гамбург.
2. Тарас Трясило

(Штамп)
ВУФКУ
Відділ Адм.
20/УШ-27р.

Копія с копії

До Одеської Кінофабрики.

Повідомляємо, що з цього числа т. ЯНОВСЬКИЙ звільняється з посади за абсолютне незнання кінематографії і за порчу картин своїм монтажем, а також за складання гумористичних написів чужих радянському духу.

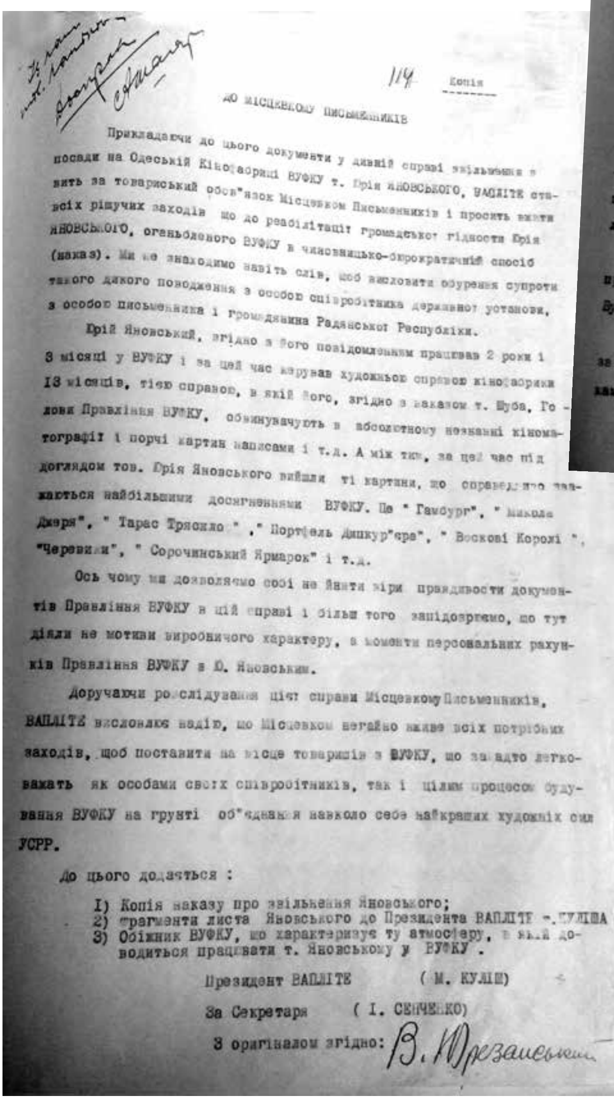
Голова Правління ВУФКУ (А. ШУБ)
За Секретаря (Саравайська)
Згідно:
Секретар МК Письменників
В. Юрезанський

Копія наказу про звільнення Ю. Яновського від 20 серпня 1927 р.

ням — «за абсолютне незнання кінематографії і за псування картин своїм монтажем, а також за складання гумористичних написів, чужих радянському духу»[1447].

О. Шуб на посту голови правління ВУФКУ протримався недовго — менше року. Дуже дивним виглядає і його призначення керівником українською кінематографією — лише п'ять місяців потому після призначення заступником голови правління. Діяльність Шуба, як зазначалося вище, була суперечливою. За вельми короткий термін перебування на керівній посаді він зміг локалізувати триваючий роками конфлікт ВУФКУ і ВУРПС, що закінчився підписанням взаємовигідного договору і поліпшенням постачання клубів фільмами[1448]. Також діяльність Шуба сприяла зняттю обопільної блокади ВУФКУ і Совкіно, що дало можливість українським фільмам отримати широкий прокат на території РРФСР і інших республік[1449]. Шуб також був ініціатором скасування громіздкої системи прокату по коефіцієнтах. Про це він заявив на II Пленумі ВУК Робмису в листопаді 1927 року[1450] (наміри О. Шуба реформувати прокат отримали втілення в квітні 1929 року[1451]).

1447. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 1494. — Арк. 115. Також в архіві зберігаються пояснювальна записка Ю. Яновського та лист ВАПЛІТЕ в підтримку Яновського. Див.: ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 1494. — Арк. 114, 116–117.
1448. Шуб О. Війну закінчено // Кіно. — 1927. — № 11(23). — Червень. — С. 1–2.
1449. Його ж. Блокаду знято: (До встановлення нормальних взаємовідносин межи кіноорганізаціями союзних республік) // Кіно. — 1927. — № 10(22). — Червень. — С. 1; Його ж. Дайте плівки // Кіно. — 1927. — № 13(25). — Червень. — С. 1.
1450. О состоянии и перспективах кінопромисловості: (Докладчик тов. Шуб) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 1–12.
1451. И. Л. [На IV Всеукраинском съезде Рабиса] // Рабис. — 1929. — № 20. — 14 мая. — С. 14.



114 Копія

ДО МІСЦЕВКОМУ ПИСЬМЕННИКІВ

Прикладаючи до цього документи у дивній справі звільнення з посади на Одеській Кінофабриці ВУФКУ т. Юрія ЯНОВСЬКОГО, ВАПЛІТЕ ставить за товариський обов"язок Місцевком Письменників і просить вжити всіх рішучих заходів що до реабілітації громадської гідности Юрія ЯНОВСЬКОГО, огидно ображеного ВУФКУ в чиновницько-бюрократичній спосіб (наказ). Ми не знаходимо навіть слів, щоб висловити обурення супроти такого дикого поводження з особою співробітника державної установи, з особою письменника і громадянина Радянської Республіки.

Юрій Яновський, згідно з його повідомленням працював 2 роки і 3 місяці у ВУФКУ і за цей час керував художньою справою кінофабрики 13 місяців, тією справою, в якій його, згідно з наказом т. Шуба, Голови Правління ВУФКУ, обвинувачують в абсолютному незнанні кінематографії і порчі картин написами і т.д. А між тим, за цей час під доглядом тов. Юрія Яновського вийшли ті картини, що справедливо вважаються найбільшими досягненнями ВУФКУ. Це " Гамбург", " Микола Джеря", " Тарас Трясило " ," Портфель Дипкур"єра", " Воскові Корони ", "Черевики", " Сорочинський Ярмарок" і т.д.

Ось чому ми дозволяємо собі не йняти віри правдивости документів Правління ВУФКУ в цій справі і більш того запідозрюємо, що тут ділали не мотиви виробничого характеру, а моменти персональних рахунків Правління ВУФКУ з Ю. Яновським.

Доручаючи розслідування цієї справи МісцевкомуПисьменників, ВАПЛІТЕ висловлює надію, що Місцевком негайно вживе всіх потрібних заходів, щоб поставити на місце товаришів з ВУФКУ, що занадто легковажать як особами своїх співробітників, так і цілим процесом будування ВУФКУ на грунті об"єднання навколо себе найкращих художніх сил УСРР.

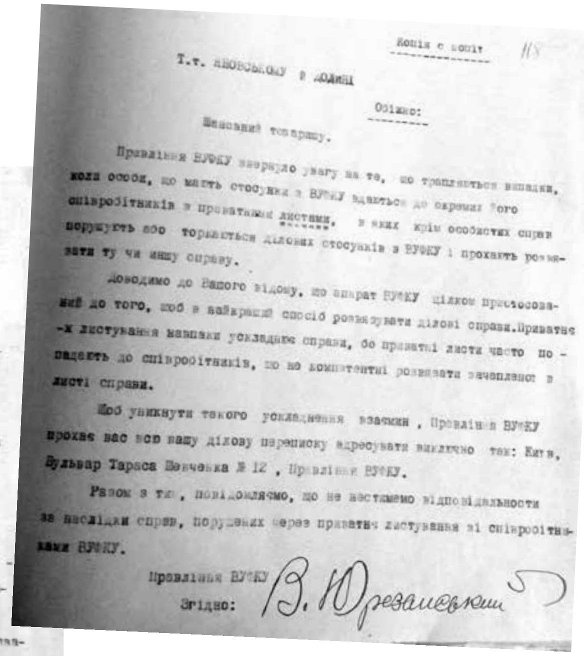
До цього додається :

I) Копія наказу про звільнення Яновського;
2) Фрагменти листа Яновського до Президента ВАПЛІТЕ т. КУЛІША
3) Обіжник ВУФКУ, що характеризує ту атмосферу, в якій доводиться працювати т. Яновському у ВУФКУ .

Президент ВАПЛІТЕ (М. КУЛІШ)

За Секретаря (І. СЕНЧЕНКО)

З оригіналом згідно: В. Юрезанський



Копія с копії 118

Т.т. ЯНОВСЬКОМУ й ДОЛИНІ

Обіжно:

Шановний товаришу.

Правління ВУФКУ звернуло увагу на те, що трапляються випадки, коли особи, що мають стосунки з ВУФКУ вдаються до окремих його співробітників з приватними листами, в яких крім особистих справ порушують або торкаються ділових стосунків з ВУФКУ і прохають розв'язати ту чи иншу справу.

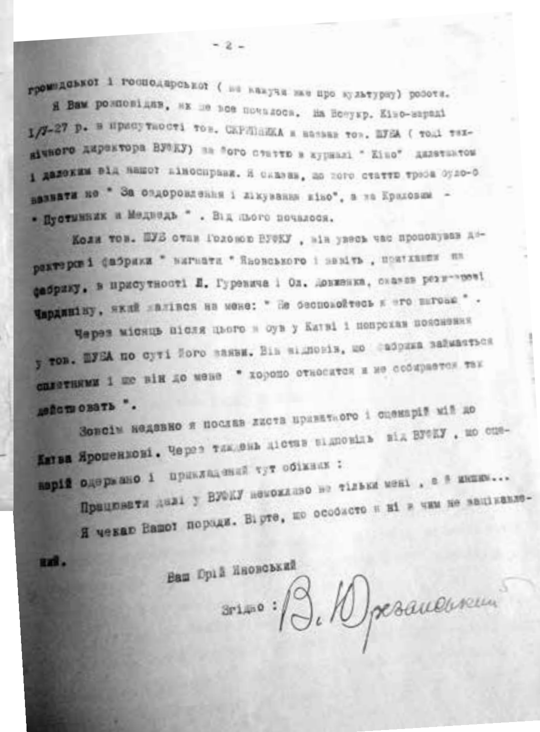
Доводимо до Вашого відому, що апарат ВУФКУ цілком пристосований до того, щоб в найкращий спосіб розв'язувати ділові справи. Приватне-ж листування навпаки ускладнює справи, бо приватні листи часто попадають до співробітників, що не компетентні розв'язати зачеплені в листі справи.

Щоб уникнути такого ускладнення взагалі, Правління ВУФКУ прохає вас всю вашу ділову переписку адресувати виключно так: Київ, Бульвар Тараса Шевченка № 12 , Правління ВУФКУ.

Разом з тим, повідомляємо, що не нестимемо відповідальности за наслідки справ, порушених через приватне листування зі співробітниками ВУФКУ.

Правління ВУФКУ

Згідно: В. Юрезанський



\- 2 -

громадської і господарської (не кажучи вже про культурну) роботи.

Я Вам розповідав, як це все почалося. На Всеукр. Кіно-нараді 1/V-27 р. в присутності тов. СКРИПНИКА я назвав тов. ШУБА (тоді технічного директора ВУФКУ) за його статтю в журналі " Кіно" дилетантом і далеким від нашої кіносправи. Я сказав, що його статтю треба було-б назвати не " За оздоровлення і лікування кіно", а за Криловим - " Пустынник и Медведь " . Від цього почалося.

Коли тов. ШУБ став Головою ВУФКУ , він увесь час пропонував директорові фабрики " виганяти " Яновського і навіть , приїхавши на фабрику, в присутності Д. Гуревича і Ол. Довженка, сказав режисерові Чардиніну, який жалівся на мене: " Не беспокойтесь к его выгоню " .

Через місяць після цього я був у Київі і попрохав пояснення у тов. ШУБА по суті його заяви. Він відповів, що фабрика займається сплетнями і що він до мене " хорошо относится и не собирается так действовать ".

Зовсім недавно я послав листа приватного і сценарій мій до Київа Ярошенкові. Через тиждень дістав відповідь від ВУФКУ , що сценарій одержано і прикладений тут обіжник :

Працювати далі у ВУФКУ неможливо не тільки мені , а й иншим...

Я чекаю Вашої поради. Вірте, що особисто я ні в чим не зацікавлений.

Ваш Юрій Яновський

Згідно : В. Юрезанський

Копії листів Ю. Яновського, 1927 р.

При правлінні Шуба також було впроваджено принцип складання і публічного обговорення тематичних планів кіновиробництва. У доповіді «Перспективи ВУФКУ» в ТДРК Шуб відзначав:

«Правління ВУФКУ має на меті перебудувати усю роботу на основі твердого планування: мають розроблятися попередні тематичні плани, залізні сценарії і т. ін. Дріб’язкову опіку окремих адміністраторів на виробництві планується змінити колективним художньо-ідеологічним керівництвом через художні ради фабрик. Мають бути зроблені і відступи від суто комерційного ухилу, що панував у ВУФКУ, налагоджено виробництво дитячою, науковою і хронікальною фільми»[1452].

У той же час суперечливою була і його позиція відносно статусу українського кіно. Виступаючи на сторінках журналу «Кіно» як категоричний супротивник створення єдиного керівного центру радянською кінематографією, він відзначав:

«Звідси цілком ясно, що ставити питання про об’єднання всіх національних кіноорганізацій під одним керівництвом, ставити справу так і розв’язувати її легким рухом руки, як це намагається тов. Луначарський, — це все одно, що ставити питання про об’єднання під єдиним керівництвом шкільної справи національних республік про об’єднання створення єдиного центра керівництва літературою, мистецтвом тощо. Встановлення деякої єдності управління усією союзною кінематографією призведе до руйнування цієї ділянки національної культури, до гегемонії однієї кіноорганізації над усіма іншими. <…> Нам доводиться, з другого боку, боротися зі спробою ліквідувати самостійні національні кіноорганізації і підпорядкувати їх єдиному керівництву, точніше кажучи, підпорядкувати їх Совкіно»[1453].

Шуб також категорично не підтримав ідею виводу кінематографії із підпорядкування Наркомосвіти і передачі її у відання ВРНГ. У своєму виступі він висловився про помилковість прийняття такої постанови, проект якої був представлений на Всесоюзній кінонараді в Москві в грудні 1927 року:

«Партія ніяк не може встати на цей шлях затирання національного обличчя культурного будівництва в кожній окремій радянській республіці, і Всесоюзна партійна кінонарада, яка повинна незабаром проводитися при ЦК ВКП, поза всяким сумнівом, відкине цю подвійну шкідливу постанову кінонаради при ЦК Робмис про передачу кіно у ведення ВРНГ і про створення непотрібного єдиного керівного центру радянської кінематографії»[1454].

У той же час у своїй доповіді на Першій всесоюзній партійній нараді по кінематографії в березні 1928 року Шуб відзначав:

«Не можна звужувати завдання національних кіноорганізацій, ніби ці організації покликані тільки до того, щоб робити виключно національні картини, що Держкінпром Грузії має право ставити тільки грузинські картини, що ВУФКУ має право ставити тільки картини з українського побуту, Білгоскіно — тільки картини з білоруського побуту. Перед національними кіноорганізаціями постало

1452. Перспективы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 28(183). — 12 июля. — С. 11.
1453. Шуб О. Справи кіно: (до Всесоюз. парт-кіно-наради) // Кіно. — 1927. — № 21/22(33/34). — Листопад. — С. 1.
1454. Шуб О. Шкідлива постанова // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 1.

завдання не лише бути чинником розвитку національної культури, за допомогою постановок виключно своїх національних картин, а завдання їх полягає в тому, щоб вони виявляли творчі здібності кожної національності, щоб вони на загальних проблемах висували загальні питання культурно-мистецької роботи»[1455].

Відзначимо ще долю авантюризму, властиву характеру Шуба. На Всеукраїнській партнараді у кінці січня 1927 року він заявив, що із введенням в експлуатацію Київської кінофабрики об'єми кіновиробництва зростуть до 70–75 картин на рік[1456]. Згодом він усіх переконував, що ВУФКУ зможе експортувати за кордон не менше 100 фільмів в рік[1457]. Та все ж на початку березня 1928 року Наркомосвіти України видав постанову про звільнення Шуба від виконання обов'язків голови правління ВУФКУ і передачу його в розпорядження Наркомосвіти. Цією ж постановою на посаду голови правління ВУФКУ призначався І. А. Воробйов[1458]. Через декілька місяців українські письменники Дмитро Бузько, Гео Шкурупій, Григорій Косинка, Василь Атаманюк і Микола Ятко, що працювали у ВУФКУ, написали в Наркомосвіти України колективний лист[1459], в якому розглядали положення українського кіно між 21 березня і 11 травня 1928 року і вимагали розслідування діяльності колишнього голови правління ВУФКУ О. Шуба. Копії листа були направлені в ЦК КП(б)У, НК РСІ, газети «Комуніст» і «Пролетарська правда». Зокрема, в листі розкривалися критичний стан фінансово-господарської бази ВУФКУ (необдумані витрати на кіновиробництво), незаконне звільнення творчих співробітників (зокрема Ю. Яновського і М. Семенко за критику і «старих спеців прокату», не згодних з його реформами). Частина критики зводилася до особистих якостей колишнього керівника ВУФКУ, до його кадрової політики, суть якої зводилася до особистих симпатій і антипатій Шуба як критеріїв у підборі співробітників, а не їх професійних якостей. Також у листі критикувалося небажання керівника радитися зі співробітниками при ухваленні рішень.

Але головний докір керівній діяльності О. Шуба стосувався його «промосковності», небажанні давати можливість самостійно розвиватися українському кіно без «допомоги ззовні». Зокрема, в листі критикувалася і кадрова політика Шуба, заснована на надмірній орієнтації на кіногалузь РРФСР і широке залучення до роботи «фахівців» із Москви:

«Ставлячись дуже підозріло до культурних українських сил, т. Шуб їде в Москву і там набирає ряд режисерів, з них тільки один Шпиковський мав сумнівний досвід зі своєю "Чашкою чаю", інші — нікому не відомі імена. <…>

1455. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 56.
1456. Доповідь т. Шуба про роботу ВУФКУ // Комуніст. — 1927. — № 27(2411). — 1 лютого. — С. 3.
1457. Шуб О. Українська кіно-промисловість / О. Шуб // Кіно. — 1927. — № 18(30). — Жовтень. — С. 20–21.
1458. Новий голова Правління ВУФКУ // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. — 1928. — № 4. — 5 березня. — С. 1; Нове призначення: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 14.
1459. Цей документ в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 7. — Спр. 252. — Арк. 1–7) виявив кінознавець Р. Росляк. Див.: Росляк Р. «Вся господарча й художня система ВУФКУ стоїть тепер догори ногами» / Роман Росляк // Український історичний збірник Інституту історії України НАН України. — К., 2012. — Вип. 15. — С. 339–349.

Режисери Ердман, Шор, Шпиковський, Капчинський, Соловйов, Смирнов, Кравченко, Дзиган, Бенуардов і ще — люди, що ставлять або ставили фільми під час господарювання т. Шуба, залишилися на фабриці, здебільшого, й донині, і, звичайно, тому виробничий план ВУФКУ на 1928 буде блискуче провалено.

Між тим, в Москві т. Шуб надалі самостійно, не повідомляючи нікого: ні Правління, ні художній відділ ВУФКУ, проводить набір "культурних сил".

Там з'являється такий собі "відповідальний редактор" Болтянський, який підписується "головний". Не задовольняючись зарплатою, він вимагає ще кошти "на вивчення умов праці працівників мистецтва у Москві".

На кінофабрику приїжджає "Потьомкінський герой" Фельдман і намагається змусити укр.[аїнських] режисерів говорити по-російськи, заводить шовіністичну склоку. Тов. Шуб, проклинаючи "петлюрівство" своїх співробітників, вимушений його звільнити, компенсує його умовою на сценарії, за що Фельдман досі акуратно отримує щомісячно по 200 крб., хоча його писання бракуються»[1460].

На засіданні Колегії НК РСІ 13 червня 1929 року діяльності Шуба на посту голови правління ВУФКУ було дано критичну оцінку. Зокрема, в постанові Колегії відзначалося, що «під час роботи ВУФКУ за керівництва Шуба, який власноручно проводив художню політику, стався відрив ВУФКУ від української культурної і художньої громадськості, і загострилися ворожі відносини з ними. Це сталося тому, що голова Правління провадив художню політику без урахування шляхів розвитку української кінематографії як невід'ємної частини українського національно-культурного процесу. Таким чином, в попередньому періоді, робота ВУФКУ не йшла у напрямі виконання директив партії в області нацполітики. Разом і тим, в художньому керівництві ВУФКУ були значні організаційні недоліки, з яких потрібно визнати найважливішою — надмірну централізацію в керівництві усією художньою роботою, що позбавляло фабрику необхідної ініціативи і послабляло відповідальність за роботу / централізована підготовка сценаріїв, централізоване керівництво постановочною роботою, централізований набір працівників»[1461].

Та після призначення нового голови правління ВУФКУ ситуація докорінно не змінилася. Хоча, маємо зазначити, що практично відмовилися залучати до роботи фахівців із Москви. На Всеукраїнській виробничій кінонараді у зв'язку з початком роботи Київської кінофабрики було ухвалено резолюцію, де визнано за необхідне укомплектувати українську кінематографію «висококваліфікованими художніми силами, переважно українськими, але не зупинятися і перед запрошенням на роботу як для Київської, так і для Одеської фабрик висококваліфікованих художніх працівників і з поза меж України»[1462]. В період 1928–1930 років із двадцяти чотирьох режисерів, що почали працювати на кінофабриках ВУФКУ, запрошених ззовні було лише двоє — Іван Перестіані, що був запрошений раніше, і Микола Шпиковський. Для роботи в мультиплікаційний кабінет Київської кінофабрики було запрошено московського художника Фрідберг-Армана[1463].

1460. Росляк Р. Указ соч. — С. 343, 345–346.
1461. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1170. — Арк. 16.
1462. Всеукраїнська виробнича кінонарада: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 20.
1463. Запрошення нових робітників до ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 2(50). — Січень. — С. 14.

Із 3 авторів сценаріїв лише один був із Москви. Але при цьому і залучених до роботи українських літераторів було всього четверо — поет Володимир Ярошенко, письменники Георгій Брасюк і Микола Ятко, драматург Олександр Корнейчук.

Усі шістнадцять операторів, що прийшли у ВУФКУ в 1928–1930 роках, були виключно випускниками Одеського кінотехнікуму (серед них Ю. Вовченко, Г. Химченко, М. Топчій). У цей же час з ВУФКУ почали співробітничати одинадцять художників, серед яких: С. Худяков, І. Шпінель, В. Каплуновський, В. В. Кричевський.

Із 1922 по 1928 рік, за підрахунками ВУФКУ, в створенні 105 фільмів взяли участь 73 сценаристи, 35 режисерів, 23 оператори, 17 художників і 107 акторів — виконавці головних ролей. Із режисерів тільки трьох оцінювали як першокласних, майже третю частину відносили до ремісників або «малокультурних», і четверту частину — до людей, взагалі випадкових для всякого мистецтва. Нарікали також на акторський склад і художників. Краще усього було з операторами (тринадцять з них мали вищу категорію). Проте і по операторській групі відсіювання склало 35 відсотків, не кажучи вже про режисерів і сценаристів, з яких відійшло від кіно більше половини[1464].

У травні 1928 року, після закінчення перевірки ВУФКУ робітничо-селянською інспекцією (РСІ), що тривала упродовж двох з половиною місяців, були виявлені численні порушення і недоліки художнього керівництва:

«32 режисери, які працювали у ВУФКУ, розподіляються так: високої якості і цінності — троє товаришів; середньої — 60%; незадовільних щодо художньої якості і художньої кваліфікації — близько 30%, а інші -випадкові люди для українського кіно. Те ж бачимо і з художниками. Серед них є 20% незадовільних і слабких і 50% — випадкових для кіно. Серед художників 77% людей, що не пов’язані з українською культурою. Погано і з операторами. Серед них 47% незадовільних. Але найгірший стан з акторами. Українська кінематографія не має хорошого кадру акторів. До кращих можна віднести всього чотирьох акторів, та 70% усього складу акторів, що грали у фільмах ВУФКУ, не проявили себе, як здатні, які можуть працювати в кінематографії. Цікаво, як Репертком оцінює готову продукцію ВУФКУ, — 58% продукції оцінюється, як слабка»[1465].

«Комісія ЦКК ПК РСІ, що обстежувала ВУФКУ у березні цього року, зробила певні недвозначні висновки по соціальному і національно-культурному складу працівників української кінематографії і дала цілий ряд актуальних і життєвих пропозицій, але «віз і нині там». — Відзначав через два роки оглядач журналу «Авангард». — Ми обійдемо подальшій огляд груп художніх працівників, режисерів з боку кінокультури. Маємо сказати лише декілька слів про зв’язок цих працівників з українським культурним процесом. До речі, характерну статистику дає «Український Голлівуд» по складу режисури. Із 24-х режисерів, за голлівудськими відомостями, 14 мають деякий зв’язок з культурним процесом. Ми при найоб’єктивнішому розгляді складу режисури не могли знайти більше 9-ти. Навіть

1464. Из доклада Правления ВУФКУ. — ЦГАОР УССР. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 6. — Арк. 738–739

1465. С. Н. Українське кіно під контроль мас. Сторінка РСІ / С. Н. // Кіно-газета. — 1928. — 7 травня. — С. 3.

якщо повірити цим даним, потрібно запитати, скільки з цих 14-ти насправді тісно пов’язані з українським культурним процесом. Скільки з них просто знайомо з цією культурою і скільки із 24-х — мають зв’язки з культурою взагалі. Коли придивляєшся до цього пильніше, стає сумно. Відсутність культури на виробництві (згори й донизу) і відсутність жодних заходів по вихованню нових кадрів найвідповідальнішої культурної ланки є основною загрозою нашого кінематографічного сьогодні. Заміною художнього керівництва адміністративними вказівками справі допомогти не можна»[1466].

У пресі постійно повідомлялася про спробу ВУФКУ налагодити співпрацю з іноземними письменниками і режисерами. Французький публіцист Леон Муссінак побував у Києві, а потім опублікував в «Юманіте» серію статей про діяльність українських кінематографістів. Тут він знайомився з роботами українських режисерів і діяльністю ВУФКУ. Про перебування Муссінака в Україні детально сповіщала українська преса[1467]. Про спробу налагодити співпрацю з ВУФКУ Муссінак повідомляв Сергія Ейзенштейна в листах 1928–1929 років:

«Лист С. Ейзенштейну 25 липня 1928 року

Ви, можливо, знаєте, що ВУФКУ уклало зі мною договір на два сценарії з життя французьких робітників. Один, ось вже два місяці як я послав в Київ, — відповіді немає»[1468].

«Лист С. Ейзенштейну 20 травня 1929 року

Я закінчую для ВУФКУ сценарій “Електричний стілець”. Там багатий матеріал для Довженка, але я не знаю, що ВУФКУ з ним робитиме… Там все повинно базуватися на революційній дії. Усе інше — література. Мені, звичайно, дуже б хотілося самому уточнити розкадровування, але для кого? Росія занадто далека, а працювати цікаво тільки в тісному зв’язку з режисером. Інакше завжди виходить щось приблизне»[1469].

У своєму листуванні з ВУФКУ Муссінак повідомив, що французький режисер Альберто Кавальканті також бажає працювати в українській кінематографії[1470]. Зі свого боку, українські кінопрацівники робили кроки до співпраці з білоруськими письменниками Я. Купалой, Я. Коласом, з діячами літератури і мистецтва зарубіжних країн Анрі Барбюсом, Йорісом Івенсом, кінематографістами Японії. Передбачалася постановка одного з романів польського письменника С. Жеромського. За участю румунського письменника Панаїта Істраті було екранізовано його роман «Кіра-Кіраліна», про що детально повідомляла преса:

«Як відомо, ВУФКУ незабаром випустить на екран фільму “Кіра Кіраліна” поставлену режисером Глаголіним за участю артистки Валерської по однойменному роману Панаїта Істраті. Під час перебування в Києві знаменитий письмен-

1466. Власенко С. Мертвонароджений Голівуд // Авангард. — 1930. — № а. — Січень. — С. 62–65.
1467. Леон Муссинак в Киеве: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21(122). — 22 ноября. — С. 4; Тов. Л. Мусінак у ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14; Тов. Л. Мусінак у ВУФКУ: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 1(58). — Січень. — С. 161; Леон Мусінак про ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 15.
1468. Муссинак Л. Избранное. — М.: Искусство, 1981. — С. 224.
1469. Там само. — С. 236.
1470. Кавальканті хоче їхати до УСРР: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. [Донецький відділ]. — 1928. — № 1. — С. 3; Кавальканті хоче їхати до УСРР: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 31.

ник брав участь у випуску цього фільму. Зараз Панаїт Істраті разом із грецьким літературним критиком Ніко Казанцаку пише для ВУФКУ сценарій з життя балканських народів під назвою "Три товариші". Картина трактуватиме історію народження ідеї Балканської Федерації. Крім того, Панаїт Істраті підписав з ВУФКУ угоду про постановку фільму за його останнім твором "Гайдуки"»[1471].



Л. Муссінак і О. Шуб

Приїзд Істраті в Київ і Харків проходив у рамках його двотижневої поїздки по СРСР. Свої враження про поїздку, відвідування ВУФКУ і перглянутих фільмів письменник відобразив у своїй статті[1472]. Під час перебування в Україні в січні 1928 року Істраті уклав договір з ВУФКУ, а у березні — сповістив про свій приїзд на Одеську кінофабрику[1473]. Через рік преса повідомила про те, що французький письменник Анрі Барбюс розробляє для ВУФКУ сценарій на основі свого оповідання «Справедливість»[1474].

У 1928–1930 роках в штаті апарату ВУФКУ відбуваються деякі зміни. На посаду технічного директора по черзі призначалися З. І. Сідерський і П. Ф. Нечес. Директором Одеської кінофабрики був призначений революціонер зі стажем С. Л. Орелович. Київську кінофабрику очолив заступник голови правління ВУФКУ П. М. Косячній (у кінці 1930 року його змінив С. Л. Орелович). Редакторами ВУФКУ в цей час працювали Д. Ю. Загул, М. Я. Макотинський, М. І. Харитонов, письменник Гео Шкурупій, поет Володимир Ярошенко. З 1929 року головним редактором ВУФКУ призначається поет і критик Яків Савченко. У цей же час починають працювати редакторами Одеської кінофабрики

1471. Панаіт Істраті в кіно: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. [Донецький відділ]. — 1928. — № 1. — С. 3; Панаіт Істраті в кіно: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 2(72). — 10 січня. — С. 14; Панаіт Істраті в кіно: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 32; Панаіт Істраті в кіно: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 1(58). — Січень. — С. 161. Некоторое время П. Истрати во время пребывания в СССР в Ялте на бывшей кинофабрике. Див.: Веригин М. Панаит Истрати в Крыму // Рабис. — 1928. — № 18. — 1 мая. — С. 17.

1472. Панаіт Істраті про Радянську кінематографію: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — С. 9; Панаит Истрати о советской кинематографии // Жизнь искусства. — 1928. — № 6(1185). — 7 февраля. — С. 9.

1473. Панаіт Істраті їде на Україну: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 31.

1474. Анрі Барбюс для ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 12.

Володимир Гадзинський і Василь Фартучний. Обласні відділення ВУФКУ очолюють М. А. Катцент (Одеський), Савчук (до 1928), П. І. Петровський, Пархоменко (з 1930) (Харківський), О. В. Тверський (Київський)[1475].

Новий голова правління ВУФКУ І. Воробйов вимушений був визнати незадовільний матеріальний стан справ в українському кінематографі і гостру нестачу кадрів. Він відзначав, що якщо не змінити систему кіноосвіти, то положення українського кінематографу може ще більше погіршати:

«Отже, першочергове завдання, яке стоїть на цей день перед українським кінематографом, — це організація тих кадрів, що ми їх зараз маємо, організація в розумінні скупчення найкращих сил і доцільного використання їх.

Требо від слів перейти до діла. Треба, насамперед, придивитись до того молодняка, який вийшов із кінематографічних ВИШ'ів, треба добрати з них найкращих і запровадити певну лінію на дальше виховування та розвиток їх, треба створити належні умови для цього розвитку.

Тут, повстає питання про тип школи, що забезпечила б нам розгортання роботи в цьому напрямкові. Такою школою, нам здається, повинен бути спеціальний експериментально-дослідний інститут, добре устаткований і забезпечений професурою, до якого попадали б люди добре підготовлені, з певним багажем загальних знань, з більш менш широкою культурою, себто люди, які мають освіту не менш програми технікуму або інституту»[1476].

Воробйов у своїй статті більшою мірою розглядав поповнення штату кінофабрик молодими фахівцями, що мають, передусім, високу культуру й ґрунтовні знання. Проблему нестачі кваліфікованих кадрів у кінематографі намагалися вирішити в найвищих кабінетах. Партійні органи бачили кадрову політику в «очищенні» від «старих» кінофахівців і залученні в кінематограф фахівців робітничо-селянського прошарку. 11 січня 1929 року ЦК ВКП(б) видає постанову «Про керівні кадри працівників кінематографії», де, зокрема, відзначалося:

«3. Найважливішими завданнями в області добору і поліпшення кадрів працівників кінематографії є, разом із забезпеченням дружньої атмосфери роботи для старих фахівців кіносправи, тих що залишилися і можуть пристосуватися до запитів радянського кіно, залучення пролетарських сил, особливо з числа культпрацівників профспілок і з комсомолу, підготовка нових кадрів працівників, головним чином, з лав пролетарської громадськості, видалення з кінематографії ділків старого типу, що провадять в роботі чужу ідеологію. З метою зміцнення основних кадрів радянської кінематографії і забезпечення сприяння кіноорганізаціям в їх роботі ЦК ухвалює:

1. Запропонувати фракціям правлінь кіноорганізацій і фракціям літературних організацій пролетарських і селянських письменників зміцнити кадри сценаристів шляхом:

1475. Нове призначення: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 8(78). — 6 березня. — С. 15; Нове призначення: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 33(134). — 2 марта. — С. 15; Киносправочник / под ред. Г. М. Болтянского. — М.–Л.: Теакинопечать, — 1929. — С. 458–461, 464–468, 477.

1476. Воробйов І. Про кадри в кінематографії // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 1.

а) залучення до постійной роботи по заготівлі лібрето і сценаріїв пролетарських і селянських письменників і встановлення постійного зв'язку між цими організаціями письменників і кіноорганізацій; <…>

б) зміцнення і подальшого розвитку сценарних майстерень при кінофабриках із залученням для роботи в них сценаристів-початківців.

3. ЦК вважає необхідним, щоб Наркомосвіти союзних республік у місячний термін спільно з кіноорганізаціями переглянули програми навчання в кінотехнікумах, з метою максимального узгодження їх з виробничими потребами кіноорганізацій. Необхідно залучити до викладацької роботи в кінотехнікумах найкваліфікованіших, практичних працівників кіно при комплектуванні кінотехнікумів довести робітничо-селянську групу до 75%»[1477].

Ця постанова започаткувала політичний контроль і ідеологічні кампанії в кінематографі. Вона санкціонувала «видалення з кінематографії ділків старого типу, що провадять в роботі чужу ідеологію» і одночасне висування кадрів з робочого середовища на керівні пости. Художньо-ідеологічне керівництво кіноорганізацій тепер мало здійснюватися під наглядом Головмистецтва і його відділів. Наркомосвіти союзних республік доручається переглянути кадровий склад кіноорганізацій. Наркомат РСІ отримує розпорядження про чергову перевірку благонадійності працівників кіноорганізацій, що послужило початком кампанії тотальних «чисток».

Проблема кризи кадрів стала темою бурхливого обговорення. В українській кінопресі почалася полеміка про кадрову політику у рамках постанови «Про керівні кадри працівників кінематографії»[1478]. Колегія Наркомосвіти УРСР приймає постанову «Про промфінплан ВУФКУ на 1929-30 рік», один пункт якої регулював процес працевлаштування молодих кінофахівців:

«ж) посилити відбір працівників, що закінчили художні і спеціальні внз, залучаючи їх до роботи на кіновиробництві і забезпечуючи їм можливість відбувати певну практику і проводити експериментальну роботу»[1479].

Ця постанова мала позитивний вплив на оновлення штатів кінофабрик молодими кінофахівцями. «На Одеській кінофабриці, де ставлення до молоді, що закінчила ДТК, було раніше не дуже прихильне, — відмічав співробітник Одеського кінотехнікуму М. Харитонов, — на сьогодні є значні й значні зміни що до цьогу. Замість двох-трьох операторів і стількох же асистентів режисерів ми маємо на сьогодні близько 23% режисерів та постановників, більше 40% операторів та біля 60% асистентів режисерів з числа колишніх студентів ДТК»[1480].

1477. Укрепим кадры работников кино (Постановление ЦК ВКП(б)) // Рабис. — 1929. — № 7. — 12 февраля. — С. 9; ЦК ВКП про кадри робітників: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 4(52). — Лютий. — С. 2; О кадрах работников кино. Постановление Центрального Комитета ВКП(б) от 11 января 1929 года // Руководящие постановления по кино (Резолюции и постановления ЦК ВКП(б), Всесоюзного партийного совещания по кино и Первого Всероссийского сценарного совещания). — Л.-М.: Теакинопечать, 1929. — С. 49–51; О руководящих кадрах работников кинематографии: Постановление ЦК ВКП(б) от 11 января 1929 г. // Советское кино. 1917–1978. Решения партии и правительства о кино. Сборник документов. Том. 1. 1917–1936. — М., 1979. — С. 82–84.

1478. Зміцнити кадри робітників: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 4(52). — Лютий. — С. 1; Гал В. Як за п'ятиліткою ростуть наші кадри? // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 6.

1479. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.

1480. Харитонов М. Проблема кінокадрів // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 3.

Колектив українських кінематографістів зростав день у день, поповнювався молодими, талановитими людьми[1481]. Зі своїм першим сценарієм прийшов на виробництво П. Панч, почали працювати М. Бажан, Ю. Яновський, О. Каплер, В. Сосюра, О. Копиленко, М. Майський і інші літератори. Кінорежисурою захопилися Л. Курбас, Г. Стабовий, А. Кордюм, П. Долина, професію оператора освоїли талановитий фотограф Д. Демуцький, І. Вельський.

Сильним був акторський склад. Разом із російськими виконавцями, які вже мали чималий досвід, — М. Салтиковим, О. Фрелихом, В. Максимовим, І. Худолеєвим, М. Ляровим, З. Баранцевич, М. Пановим, І. Капраловим і іншими, зі зростаючим успіхом виступають у кінофільмах і талановиті українські театральні актори — А. Бучма, І. Замичковський, Н. Ужвій, Ю. Шумський, І. Крушельницький, О. Ватуля і багато інших.

Чимало корисного дізналися, наприклад, молоді оператори у чудових майстрів кінозйомки Є. Славинського і Б. Завелєва. Славинський незабаром після демобілізації з Червоної армії приїхав працювати в Україну, де зняв низку фільмів: «Шведський сірник» (1922), культурфільм «За чорне золото» (1924) і три картини В. Гардіна («Поміщик», «Слюсар і канцлер», «Остап Бандура»). Широко відомою була і творчість Б. Завелєва, що надовго зв'язав своє життя з українською кінематографією. Його роботи відрізнялися високою образотворчою культурою, невичерпною вигадкою.

«Роботу оператора Б. Завелєва треба особливо підкреслити і відзначити, — зазначав рецензент фільму "Привид бродить по Європі", — прекрасними знімками, добре виконаними трюками оператор врятував картину відчуження»[1482]. Це був дійсно професіонал, з творчим, схильним до винахідництва складом розуму, напрочуд мила людина, — пише В. Гардін. Плідною виявилася співпраця з іншими кінематографістами: операторами Л. Форестьє, Ф. Веріго-Даровським, художниками В. Єгоровим, І. Суворовим, А. Уткіним, художником і режисером Б. Баллюзеком.

Та гостра нестача професійних кадрів на фоні постійно зростаючого об'єму кіновиробництва все ж була великою проблемою. Через дефіцит необхідних кінофахівців, в українському (і не лише) кіновиробництві існувала практика доручати роботу фахівцям суміжної професії, що природно призводило до зниження художнього рівня картин.

Приміром, по одному фільму поставили письменники С. Лазурін і В. Радиш, актори В. Ковригін, А. Бучма. По одному сценарію написали помічник режисера і режисер документального кіно В. Заноза, художник А. Гончарський, актор А. Куц, оператор неігрового кіно С. Чернявський. Актор А. Індлін поставив один фільм за власним сценарієм. Художник К. Болотов поставив два фільми.

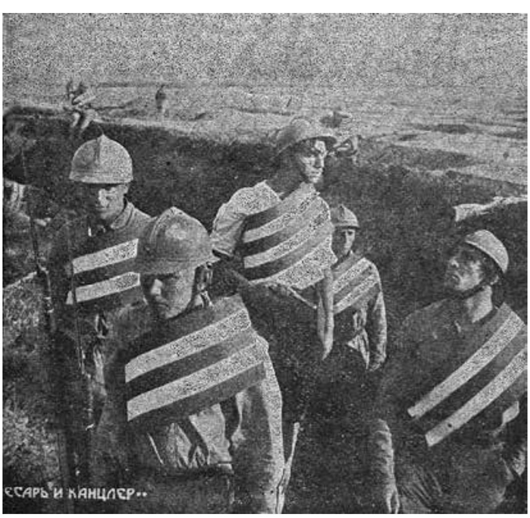
Український кінематограф не міг стабільно розвиватися без залучення кінофахівців «ззовні», більшою мірою з РРФСР. Практично усі кінофахівці, що пра-

1481. Але восени 1929 року виникає небезпека зриву виробництва на Київській кінофабриці в зв'язку закликом до Червоної армії молодих кіноспеціалістів. Стурбовані ситуацією, яка склалавь голова правління ВУФКУ Воробйов звернувся в ЦК ККП(б)У з проханням звільнити від призову операторів Тамарського, Олександрова, Панкратьєва; режисерів Косухіна, Белінського, Окуліча. Див.: ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 7. — Арк. 131.
1482. Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль–март. — С. 12–13.





Кадри з фільму «Слюсар і канцлер», 1923 р.





цювали в Україні в період становлення національної кінематографії (1922–1924 рр.), були москвичами. Саме вони зіграли чималу роль у становленні українського кіновиробництва. Приступивши до роботи на українських кінофабриках, вони включилися в українську національну кінематографію. Їм доводилося працювати на українському матеріалі, який вони абсолютно не знали. Природно, це негативно відбилося на якості картин української тематики. Але на початку 1920-х років критерієм оцінки якості фільмів була їх пропагандистська складова.

У середині 1920-х років, коли українське кустарне кіновиробництво перероджується в одну з найоснащеніших кіногалузей в СРСР, виникає гостра потреба в українських кінофахівцях. Частково цю потребу зміг задовольнити Державний технікум кінематографії, що відкрився в Одесі. Але, як і раніше, керівництво української кінематографії зміцнює кадровий склад, хоча й меншою мірою, запрошеними з РРФСР кінематографістами Дзиґою Вертовим, Михайлом Кауфманом, Іваном Перестіані, що працювали разом із самобутніми українськими режисерами, здобувшими славу українському кінематографу, — Олександром Довженком, Іваном Кавалерідзе, Григорієм Стабовим та ін.

Про організацію державних навчальних закладів як про постачальника нових кадрів для української кінематографії заговорили на початку 1920-х років. Але перші державні навчальні заклади, що готують кадри для кінематографії, з'явилися у 1923 році. З об'єктивної причини (Громадянська війна на території УРСР) навчальні заклади в Києві, Харкові й Одесі організувалися пізніше, ніж в Москві і Петрограді.

Перші навчальні заклади в Радянській Росії відкрилися у 1918 році — Кіностудія Б. В. Чайковського «Творчість» у Москві[1483] і Студія екранного мистецтва О. С. Вознесенського при Петроградському відділенні Скобелевського комітету, надалі перетворена у Школу екранного мистецтва і підпорядкована Петроградському Кінокомітету[1484]. У 1919–1921 роках відкриваються приватні навчальні кінозаклади в Ростові-на-Дону — двомісячні курси Ж. Аллін і Р. Перського у 1919 році[1485] і кіностудія при кінофабриці «Ренессанас» т-ва «Фролов, Мінкелевич і К°» у 1921 відповідно[1486].

Державні кіношколи відкриваються з 1919 року спочатку в Петрограді, а згодом у Москві — Школа кінематографічного мистецтва при Петроградському ВФКО[1487] і Державна кіношкола під керівництвом В. Гардіна в Москві[1488]. У лютому 1919 року почалися заняття в Кіностудії Саратовського відділу мистецтв[1489]. У 1921 році Школа екранного мистецтва перетворюється в Кінотехнікум при Петроградському обласному Фото-кіно-комітеті[1490], а згодом — в Інститут екранного мистецтва[1491]. У 1922 році Державна кіношкола реорганізується в Державний практичний інститут кінематографії (ДІК)[1492]. Саме з постановкою освіти ДІК приїжджали знайомитися керівники ВУФКУ в середині січня 1923 року[1493].

1483. В. М. Киностудия «Творчество» // Кино. — 1923. — № 5(9). — Октябрь–декабрь. — С. 32
1484. Кино-газета. — 1918. — № 6. — С. 4; № 21. — С. 4, 6; Н. Г. «Студия экранного искусства» // Театр и искусство. — 1918. — № 14/15. — 5 мая. — С. 153.
1485. Приазовский край (Ростов-на-Дону). — 1919. — 30 ноября.
1486. Обозрение театров (Ростов-на-Дону). — 1921. — № 2. — 23–24 декабря. — С. 9.
1487. Известия. — 1919. — № 140. — 29 июня. — С. 2; Еще, еще, и еще раз о киношколе: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 20.
1488. Государственный Практический Институт Кинематографии (ГИК): [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 37.
1489. Художественные известия Саратовского отдела искусств. — 1919. — № 18. — 5–17 марта. — С. 9.
1490. Е. Б. Вечер Киностудии // Вестник театра и искусства. — 1922. — № 3. — 10 января. — С. 4.
1491. Институт Экранного Искусства: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 35.
1492. Государственный Практический Институт Кинематографии (ГИК): [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 36–37; Государственный Практический Институт Кинематографии (ГИК): [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 30.
1493. По киношколам: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 34.

При ДІКу були організовані експериментальні кінолабораторії при майстерні Б. О. Фердінандова і під керівництвом Л. В. Кулішова[1494]. У зв'язку із скрутним фінансовим станом ДІКу його планували в 1923 році перевести в Петроград[1495]. Також у 1923 році розглядалося питання про злиття Інституту екранного мистецтва з Петроградським фототехнічним інститутом і перетворення в єдиний внз — Вищий фото-кіно інститут, з трьома основними факультетами: фототехнічним, кінотехнічним і кінохудожнім[1496]. У 1923 році в пресі повідомлялося про відкриття в Москві Технічного училища і факультету кіноінженерів в державному технікумі кінематографії[1497].

У 1922 році в РРФСР працювали і приватні навчальні кінозаклади. У Москві -Кіностудия О. В. Івановського, Кіностудія О. І. Преображенської[1498], Кіностудія «Творчість» під керівництвом Б. В. Чайковського[1499] .

В Україні нетривалий час існувало кілька навчальних закладів. У Харкові — Кінокурси при Театральному відділі Пролеткульта (1919)[1500]. У Києві — Центральна сценічна студія із «класом режисури і сценічної гри» (1919)[1501], Кінотехнікум (1921)[1502], «Художня майстерня екранної творчості» під керівництвом О. Оскарова і М. Полянського (1922)[1503], «Студія екранного мистецтва» при ВУФКУ під керівництвом О. Вознесенського (1923)[1504], Кінофакультет при театральній майстерні ім. Г. Михайличенка (1924)[1505]. У цей же час в Одесі і Києві планувалося відкриття кінематографічних виробничих шкіл[1506]. У січні 1924 року при Харківському музично-драматичному інституті відкрився кіновідділ, що входив до складу факультету сценічних мистецтв[1507]. У 1925 році в Києві відкривається Кіносемінар при Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка[1508].

1494. Там само.
1495. По поводу ГИКа: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель-май. — С. 31–32.
1496. Институт Экранного Искусства: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь-сентябрь. — С. 35.
1497. Кино. — 1923. — № 5(9). — Октябрь-декабрь. — С. 30.
1498. По киношколам: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 34.
1499. Кино. — 1923. — № 5(9). — Октябрь-декабрь. — С. 31.
1500. Відкриття відбулося 27 лютого 1919 року. Див.: Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино. — М.: Искусство, 1974. — С. 123.
1501. Відкриття відбулося в березні. Див.: Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино. — С. 123.
1502. В Киеве организован кинотехникум: [Ред. ст.] // Экран. — 1921. — № 2. — С. 10.
1503. У штат «Мистецької майстерні екранної творчості» були запрошені: Л. Н. Войтоловський — психофізіологія жесту і міміка, М. Брантман — мімідрама, стиль і жест, М. Полянський — система Дельсарта, Ланге — пластика і балет, С. Сорочан — проходження уривків, Ігнатьєв — декоративний клас, Собченко — фотоклас. Див.: Киностудия в Киеве: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22.
1504. Відкриття студії відбулася 23 травня 1923 року. Див.: Открыт прием в студию экранного искусства ВУФКУ в Киеве // Театр. — 1923. — № 13. — Май. — С. 14. Студія розміщувалася при конторі театру ім. Шевченко (Фундуклеївська, 5). Викладачами були запрошені режисер А. Лундін, лектор з питань мистецтва в зв'язку з екраном О. Дейч, викладач пластики Є. Язвінський та ін. Див.: Кино: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 15. — Май. — С. 13.
1505. Відкрився 28 січня 1924 року. Перший набір склав 80 осіб. Див.: Відкриття кінофакультету: [Ред. ст.] // Барикади театру. — 1924. — № 4/5. — С. 15.
1506. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 14–21 января. — С. 7.
1507. Кино-газета. — 1924. — № 13. — 15 марта. — С. 1. Кіновідділ мав три відділення: 1. Підготовка актора; 2. Оператора і лаборанта; 3. Кінодекоратора-архітектора. Див.: Рабочий киноактер: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — 14 февраля. Кіновідділ був скасований в 1925 році.
1508. Денісов А. Кіношкола // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 24(125). — 13 декабря. — С. 12.

У 1926 році в Одесі Профосвіти відкривається «Майстерня екранного мистецтва» під керівництвом актора і режисера Я. Моріна[1509]. У 1928 році в Харкові при Всеукраїнській філії Пролеткульту утворюється «Кіноекспериментальна майстерня» під керівництвом Трахтерова[1510].

Законодавча база, що регулювала процес освіти в Україні, була в основному сформована в 1921 році. 2 березня 1922 року РНК УРСР приймає постанову «Про введення оплати за навчання у вищих навчальних закладах»[1511]. Восени 1922 року Наркомосвіти України видає «Інструкцію про введення оплати за право навчання в профшколах і курсах УРСР»[1512] і «Положення про підготовчі курси при Губсекторах для підготовки робітників до інституту»[1513]. Ситуація складалася таким чином, що художня освіта вважалася менш важливою за інші напрями. Також вважалося, що творчі учбові заклади матимуть більший попит у непманів, чим у робітників і селян, тому навчання творчим спеціальностям коштувало дорожче.

У інститутах була застосована система оплати, яка зводилася до того, що повний тариф повинні були оплачувати 70% учнів (120 карбованців на рік — для інститутів образотворчого мистецтва, 80 карбованців — для усіх інших внз), 20% — мали можливість оплачувати за освіту за зниженим тарифом (60 і 40 карбованців відповідно), безкоштовно освіту могли здобути в творчих внз 10% (у інших внз — від 20 до 40%)[1514].

У профшколах і курсах творчих професій повний курс навчання коштував 60 карбованців на рік, і за повним тарифом мали сплачувати за освіту 50% учнів, у інших профшколах і курсах вартість навчання складала 36 карбованців на рік і 40% мали сплачувати за навчання у повному обсязі (виключення: медичні курси — 60 карбованців і 60% відповідно). За пониженим тарифом могли навчатися 30% студійців творчих професій з оплатою 24 карбованці на місяць, оплата інших професій складала від 12 до 20 карбованців (медицина — 30 карбованців). 20% студійців творчих профшкол і курсів мали право навчатися безкоштовно, інших — 30% (медичних — 10%)[1515].

У 1922 році художня освіта в Україні переживала не кращі часи. За станом на 1 січня 1923 року по спеціалізації тео-кіно працювали два технікуми і одна профшкола[1516]. В Одесі довелося закрити технікум, у Харкові ніяк не вдавалося

1509. Мастерская экранного искусства: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 12. — С. 10; Кравцов А. Проти «кінозірок» // Культура і побут. — 1927. — № 14. — 16 квітня. — С. 7; Фербенкс. Кинопсихоз и киноавантюризм // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 40. — 24–31 серпня. — С. 4. Срок обучения составлял 8 месяцев.

1510. К. Г. Під маркою Пролет-Культу // Кіно. — 1928. — № 6(42). — Червень. — С. 13.

1511. О введении платы за учение в высших навчальних заведениях: Постановление РНК УССР от 2 марта 1922 г. // Бюлетень Губерніального відділу Народної освіти на Полтавщині. — 1922. — Ч. 1. — Квітень–травень. — С. 24.

1512. Інструкція по введенню платні за право навчання в Профшколах та Курсах УСРР // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 27–35. — 22 вересня. — С. 50–51.

1513. Положення про підготовчі курси при Губсекторах для підготовки робітників до інститутів // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 36–39. — 22 жовтня. — С. 76–78.

1514. Таблиця № 1 розкладки норм платні за навчання в 1922 році в інститутах УСРР // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 36–39. — 22 жовтня.

1515. Таблиця № 3 розкладки норм платні за навчання в 1922 році в Профшколах та Курсах УСРР // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1922. — Ч. 27–35. — 22 вересня.

1516. Врона Ів. Мистецька освіта на Україні за 1922 рік // Шляхи мистецтва. — 1923. — Число п’яте. — С. 67.

налагодити роботу місцевого технікуму. Із трьох українських технікумів лише Київський театральний технікум виявився найбільш життєздатним. Театральна освіта в Україні не обмежувалася технікумами. У київському Інституті ім. Лисенка відкрився факультет драми з двома відділами — російським і українським. Російський відділ очолював В. Сладкопєвцев, український — Л. Курбас[1517].

Про підтримку кіноосвіти в Україні йшлося на Всеукраїнській нараді Губробмисів. За докладом В. Прокоф'єва було прийнято резолюцію:

«…З метою підготовки нового кадру фото-кіно працівників включити кошторис Фото-кіно-управління до статті витрат на фабрично-заводське учнівство, вживши заходів щодо найшвидшого відкриття шкіл»[1518].

Більш менш стабільно змогли проіснувати «Державні кінокурси» під керівництвом Б. Лоренцо, засновані в Одесі в березні 1923 року Одеським окружним відділенням ВУФКУ і Одеським губернським відділом професійної освіти (Губпрофосвіт)[1519]. У грудні 1922 року повідомлялося, що при ВУФКУ буде відкрито школу кінематографічного мистецтва, в якій «теоретичні заняття за великою програмою доповнюватимуться тут же практичними заняттями в знімках одеських павільйонів, за участю учнів у картинах і т. ін.»[1520].



За задумом організаторів, ці курси мали «підготувати новий кадр діячів кінематографії, знайомих з новітньою кінотехнікою, з принципами екранного мистецтва, із завданнями радянської кінопромисловості і виробництва серед шляхів відродження української кінематографії, завоювання нею європейського ринку і, що ще важливіше, перетворення її на потужне знаряддя соціальної агітації і широкої освіти трудящих»[1521].

1517. Там само. С. 68.

1518. А. Г. Всеукраинское совещание Губрабисов // Вестник работников искусства. — 1922. — № 3/4(14/15). — Ноябрь–декабрь. — С. 50–52.

1519. Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760; Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11; Силуэты. — 1923. — № 10. — С. 25. Однако в прессе также сообщалось, что студийцев Государственных кинокурсов Б. Лоренцо дирекция Одесской кинофабрики запретила прохождение практики. Див.: Дріт Ю. Про кіномолодняк / Ю. Дріт // Молодняк. — 1929. — № 6(30). — Червень. — С. 82.

1520. Б. Ф. Перспективы работы // Силуэты. — 1922. — № 1. — Декабрь. — С. 16.

1521. Кинокурсы: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 29–30.

Відкриття курсів співпало з нарощуванням кіновиробництва в Одесі. Програма навчання була розрахована на 8 місяців, практичні роботи (участь у зйомках, лабораторні, операторські та ін. заняття на фабриках) — на 4 місяці. У числі викладачів значилися проф. Б. Варнеке, Б. Лоренцо, М. Салтиков, Є. Славінський, Схоцький та ін.[1522]. Курс занять складався із дев'яти предметів:

1. Пластика, танці.
2. Введення в мистецтво актора.
3. Мімодрама.
4. Міміка.
5. Мистецтво екранного актора.
6. Грим.
7. Техніка кінематографії.
8. Гімнастика.
9. Політграмота[1523].

Курси були успішними, і в липні було оголошено прийом у паралельну групу. Також було оголошено про початок циклу лекцій на тему: «Мистецтво і кіно», «Завдання радянського кіновиробництва», «Організація кінопромисловості»[1524]. Для читання лекцій і керівництва художньою роботою курсантів були запрошені В. Гардін, П. Чардинін і Ширвіндт[1525].

У жовтні, за повідомленням преси, студійці були зайняті в зйомці картини «Дихання нового життя» і практикувалися на Механічному заводі[1526]. У листопаді «Державні кінокурси» отримують додаткове асигнування, і затверджується новий склад викладачів, що приступили до роботи в грудні: проф. Б. Варнеке (введення в мистецтво), Риков (політграмота), Б. Лоренцо (міміка і мімодрама), В. Гардін і П. Чардинін (екранне мистецтво), Панов (грим), Є. Славінський (кінотехніка), Яковлєва (пластика і танці). Також в листопаді було відкрито клас кінотехніків і розпочато прийом в нову групу[1527].

Але вже з початку роботи кінокурсів ВУФКУ планувало згодом їх перетворити в інститут кінематографії[1528]. З цією метою в грудні 1923 року була створена спеціальна комісія під головуванням директора Одеської кінофабрики Г. Тасіна, за участю режисера В. Гардіна і завідувача Держкінокурсами Б. Лоренцо, і секретаря М. Бортепсона. Комісія мала розробити план «перетворення одеських курсів у державний виробничий кіноінститут всеукраїнського масштабу з факультетами художнім і технічним» з терміном навчання — два роки[1529].

1522. Педагогика кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 29.
1523. Государственные курсы кинематографии при производственном отделе ВУФКУ открыты: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 32; Государственные курсы кинематографии при Производственном Отделе Всеукраинского Фото-Кино Управления: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 14. — Июль. — С. 14.
1524. Госкурсы кинематографии: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — Июнь. — С. 13.
1525. Госкурсы кинематографии: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 14. — Июль. — С. 11.
1526. Госкурсы кинематографии: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 17. — [Октябрь, 1923]. — С. 9.
1527. Госкурсы кинематографии: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 18. — [Ноябрь, 1923]. — С. 3.
1528. Госкурсы кинематографии: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 14. — Июль. — С. 11.
1529. ВУФКУ и кинопросвещение: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 6(20). — [Декабрь, 1923]. — С. 12.

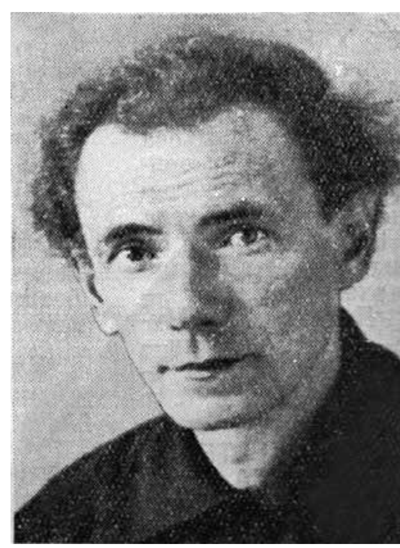
Ця ідея частково була реалізована восени з відкриттям в Одесі Державного технікуму кінематографії ВУФКУ (ДТК), який мав забезпечити необхідними фахівцями запит зростаючої української кінематографії. До осені 1924 року кіноосвіта в Україні провадилася виключно на кінофакультетах театральних технікумів, або в, так званих, «кіностудіях»[1530]. Але ці установи не орієнтувалися у своїй навчально-виховній роботі на кіновиробництво і ,відповідно, не могли практично вирішити основних завдань кіноосвіти.



Нагрудний знак Одеського кінотехнікуму

Одним із ініціаторів кіноосвіти в Україні можна вважати Б. Хелмно. У 1925 році він відзначав:

«Матеріальна і технічна база під кіно підведена. Тепер нам потрібно вирішити головне питання: організацію творчого процесу. Нам потрібні режисери, оператори, художники, актори, що усвідомлюють і сприймають радянську дійсність. Ми організували кінотехнікум за рахунок ВУФКУ. Це справа перспективна, молодь себе ще покаже»[1531].



О. Денисов, директор Одеського кінотехнікуму

У 1925 році «Державні кінокурси» ще продовжували працювати. У кінці вересня перший випуск було відправлено на практику. До випускних іспитів було допущено 30 студійців. До цього часу було закінчено новий прийом. Із 160 допущених до екзаменів виключно за відрядженнями профспілок зарахували 50 осіб[1532]. У грудні відбулися випускні іспити[1533]. Усього було випущено 22 особи, так званих «Червоних кіноакторів»[1534]. Та практично жодного з випускників не було прийнято на кінофабрики ВУФКУ[1535].

1530. К примеру в 1924 году в Украине насчитывалось 167 техникумов, в 1925 — 145; в 1926/27 — 146. Див.: Україна. Статистичний справочник. — Харків, 1925. — С. 151; Україна в цифрах. — Харків, 1927. — С. 19; Україна 1927. Статистичний щорічник. — Харків: ЦСУ УСРР, 1927. — С. 89.
1531. Нечеса П. Вказ. пр. — С. 187.
1532. Шмулевич А. На Украине // Кино-журнал АРК. — 1924. — № 42. — 18 ноября. — С. 18.
1533. Выпуск киноактеров, окончивших курсы ВУФКУ в Одессе: [Ред. ст.] // Кино-газета. — 1925. — № 1. — 1 января. — С. 3.
1534. Шмулевич. На госкинокурсах ВУФКУ // Кино-неделя. — 1925. — № 3(50). — 13 января. — С. 12; Красные киноартисты: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 1. — 28 января. — С. 12.
1535. Обтюратор. В корзину! (Красные киноактеры) // Театральная неделя. — 1925. — № 2. — 5 февраля. — С. 13.



М. Тихонов, зав. навчальною частиною Одеського кінотехнікуму

У ДТК приймалися комсомольці і робочі з дворічним виробничим стажем[1536]. Заняття почалися у вересні[1537]. Утримання технікуму обходився ВУФКУ 119 000 карбованців на рік[1538]. Технікум включав екранний і технічний факультети, які, у свою чергу, складалися з акторського, режисерського, операторського і лаборантського відділень[1539]. Навчальна програма складалася із 14 дисциплін. Курс навчання був розрахований на три роки. Перший набір склав 60 осіб[1540], з них — 31 партієць і комсомолець, інші 29 — безпартійні робітники виробничих союзів і селяни. Жодного непмана, жодного не члена профспілки[1541]. При Технікумі була власна їдальня, пральня, абонована лазня. Учні технікуму ділилися за партійною ознакою: 50% комуністичного складу, комнезам — 10%, безпартійних, — 40%. За соціальною ознакою: робочих виробництва — 50%, селян — 10%, службовців — 40%[1542].

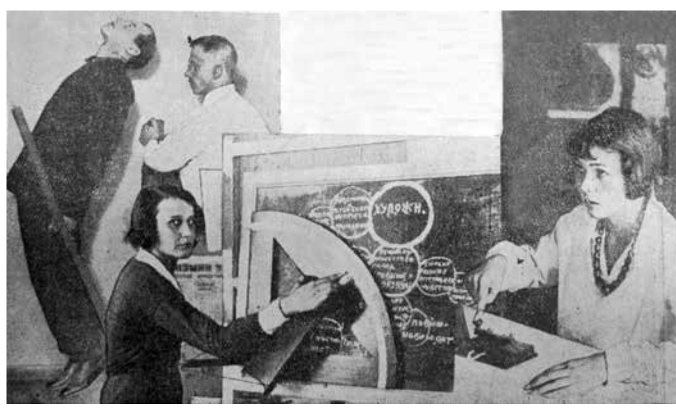
У листопаді 1926 року ДТК інспектував директор Одеської кінофабрики П. Нечеса. Зокрема, чиновник відмічав, що через неправильне планування керівництвом технікуму учбового процесу виникла гостра нестача компетентного викладацького складу:

«Завдяки тому, що адміністрація кінотехнікуму почала пошуки викладачів серед видатних майстрів, таких як Ейзенштейн, Пудовкін, Кулешов, які, звичайно, не можуть приїхати; і не проявляла ініціативи у пошуках сил, які знаходяться на кінофабриці в Одесі. Внаслідок чого питання теорії і практики сценарію, теорія кіно і техніка зараз не викладаються. Необхідно підшукати викладачів найближчим часом»[1543].

1536. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 января. — С. 25.
1537. Начались занятия в Одесском кинотехникуме: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 2. — С. 34.
1538. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 82. У 1926 році лаборантсько-викладацький склад кінотехнікуму становив 16 осіб. Див.: Миславский В. Н. Одесса… Немое кино. 1897–1930. — Х.: Торсінг плюс, 2015. — С. 368.
1539. Технікум розміщувався в будівлі колишньої лікарні.
1540. Кинотехникум: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 10. — 7 мая. — С. 7. За іншими джерелами — не більше 40 осіб. Див.: Оператор. На Украине // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 8. — Август. — С. 35. У звіті Наркомосу за 1924–1925 рік значилося 95 студентів, які були прийняті до технікуму за направленням профобров і профспілок. Див.: Діяльність Наркомосвіти УСРР за 1924–1925 рік. — Х.: Державидав України, 1926. — С. 161.
1541. Денисов А. Из практики кинообразования на Украине // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 1. — С. 15.
1542. Асмолов Г. Три месяца учебы // Кино-неделя. — 1925. — № 12(59). — 17 марта. — С. 12.
1543. Доповідна записка П. Нечеси голові ВУФКУ Хелмно // ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 92 зв.



Іспити в Одеському кінотехнікумі



Також у своєму звіті Нечеса відмічав і інші недоліки в роботі, зокрема такі: занадто товариські стосунки між адміністрацією технікуму і студентами з метою завоювати собі авторитет серед студентства; багато часу приділяється адміністрацією роботі з громадськими організаціями (ТДРК, експериментальні курси); неврегульовано питання виплати стипендій — замість затвердженого ВУФКУ розміру стипендії в 40 карбованців усім учням технікум виплачував меншу суму — від 10 до 40 карбованців виходячи з матеріальних можливостей студентів; через відсутність необхідного викладацького складу якість викладання дуже низька тощо[1544].

У 1926/27 навчальному році, враховуючи другий набір, кількість учнів склала 112 осіб, які отримували щомісячну стипендію у розмірі 35 карбованців[1545]. Навчальний план екранного відділення технікуму складався з 11 дисциплін і практики:

1. Соціально-економічні науки.
2. Історія мистецтва і матеріальної культури.
3. Українська література.
4. Енциклопедія кіно.
5. Постава тіла.
6. Основи сучасної психології і рефлексології.
7. Типологія, що трактує класифікацію обличчя.

1544. Там само. — Арк. 92–92 зв.

1545. В технікумі ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 32(42). — 21 грудня. — С. 18. За іншими даними на трьох курсах двох відділень займалися 117 осіб; з яких робітників — 52, службовців — 46, селян — 13, і 12 утриманців; 18 партійців і 30 комсомольців. Розмір стипендії становив 40 карбованців в місяць. Див.: Билинский М., Животинский И. Два года (о техникуме ВУФКУ) // Кино-фронт. — 1927. — № 3. — 15 февраля. — С. 13.

8. Грим як допоміжна дисципліна в основній техніці акторської виразності.
9. Техніка акторської виразності як основна дисципліна екранного відділу.
10. Композиція кіно-дійства.
11. Навчальна практика кіно-дійства і композиції.
12. Практична робота на виробництві.

Навчальний план технічного відділення також складався з 11 дисциплін і практики:

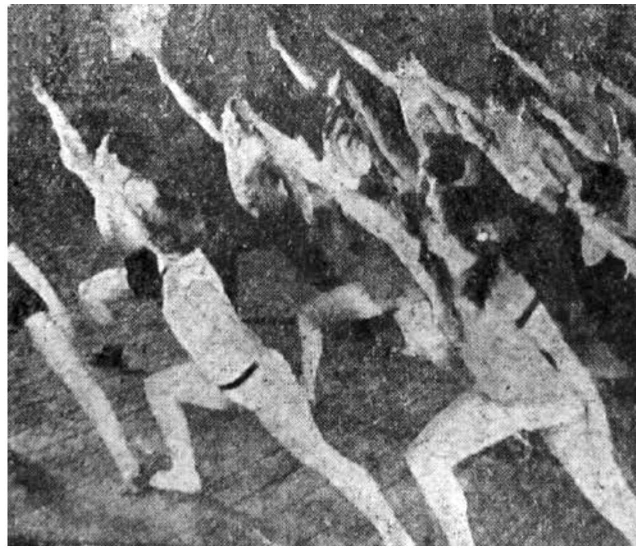
1. Соціально-економічні науки.
2. Історія мистецтва і матеріальної культури.
3. Математика.
4. Механіка.
5. Електротехніка і освітлювальна апаратура.
6. Фізичні основи фотопроцесу.
7. Фотохімія.
8. Проекційне креслення.
9. Теорія перспективи.
10. Композиція кіно-дійства.
11. Навчальна практика фото і кінозйомки.
12. Практична робота на виробництві[1546].

У 1927/28 навчальному році було прийнято ще 44 людини (з них 21 — на екранне відділення і 23 — на технічне). Бажали поступити 371 претендент (200 — на екранне відділення, 171 — на технічне). За соціальним станом усі, що вступили, розподілилися таким чином: робітники — 13, з них з виробничим стажем понад п'ять років — 11; селян — 10; службовців — 13; діти трудової інтелігенції — 8. Із загального числа тих, що вступили, 6 — члени ВКП(б) і 13 — комсомольці. За національністю зараховані розподілилися таким чином: 17 українців; 16 великоросів, 7 євреїв, 2 латиші, 1 грек і 1 поляк. З 12 жінок, що були зараховані, 10 зарахували на екранне відділення і 2 — на технічне[1547].

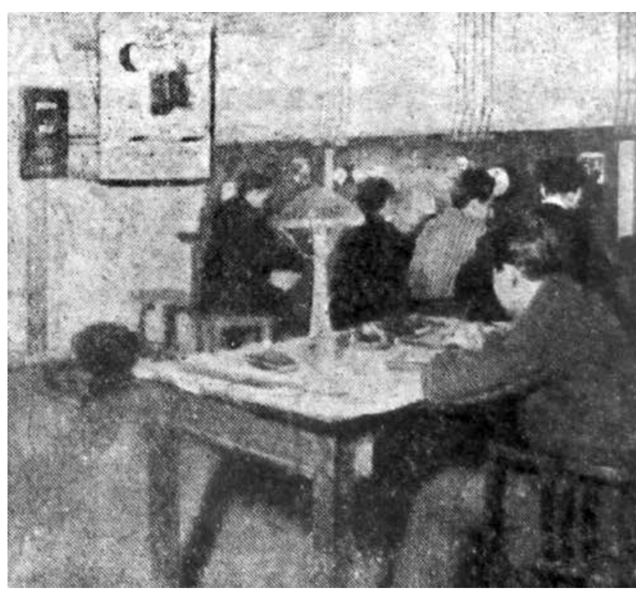
Для абітурієнтів 1928/29 навчального року було встановлено 38 тем кваліфікаційних робіт. Екранне відділення пропонувало теми: «Техніка і методика мультиплікаційної роботи»; «Кіноглядач і режисер»; «Монтаж»; «Виразний жест в кіно»; «Робота кіноактора над постановкою ролі»; «Живий матеріал фільму»; «Проблема дитячого фільму»; «Кіноактор і його праця»; «Монтаж як мистецтво»; «Завдання кінорежисера в наукових і культурфільмах»; «Режисер і кінокультура»; «Робота режисера над постановкою художнього фільму»; «Техніка актора кіно і його робота над роллю»; «Радянський кіноактор»; «Жанр фільму»; «Актор театру і кіно»; «Різниця між кіноакторами і натурниками»; «Кіно в культурній революції»; «Актор і режисер». Технічний відділ: «Методика роботи оператора над фільмом»; «Гіперсенсибілізація негативного матеріалу»; «Оптичні насадки для трюкової зйомки»; «Емульсивний процес»; «Освітлювальна апаратура і її раціональне використання»; «Порівняльна характеристика знімальної апаратури»;

1546. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 103–104; Денисів А. Теорія і практика української кіношколи // Кіно. — 1926. — № 11. — Жовтень. — С. 20–22.
1547. Денисов А. Кто принят в госкинотехникум // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 16(117). — 11 октября. — С. 9; Вираж. 1 из 12 // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 15(116). — 20 сентября. — С. 7.

«Значення світла в кінокомпозиції і його художні функції»; «Випробування фото- і кіноматеріалів»; «Зйомка при штучному освітленні»; «Метод Шюфтана і облаштування дзеркал під час кінозйомки»; «Фактура кадру з точки зору оператора»; «Іспит об'єктивів»; «Конструкції сучасних професійних знімальних фотоапаратів»; «Проблеми передачі деталей в кіно»; «Натурна зйомка»; «М'який фокус»; «Питання рельєфності в кіно»; «Контратипи»; «Стильова установка в роботі оператора»[1548].



Заняття в Одеському кінотехнікумі



На думку голови правління ВУФКУ З. Хелмно, після відкриття ДТК існують підстави усю кіноосвіту зосередити в цьому навчальному закладі[1549]. Директор Одеської кінофабрики П. Нечес виступив на сторінках преси з листом, в якому розмірковував щодо того, що кінематограф в Україні не має теоретичної основи, чітких методів роботи. Тому необхідне створення експериментальних груп, працюючих лабораторним шляхом[1550]. «Тільки так мож-

1548. Крижанівський С. Іспити для студентів кінотехнікуму / С. Крижанівський // Молодняк. — 1929. — № 3(29). — Березень. — С. 140.
1549. Крук А. Кинопроизводство Украины: (Беседа с председ. Всеукраинского Фото-Кино Управления т. Хелмно) // Театральний тиждень. — 1926. — № 1. — С. 9.
1550. Відзначимо, що в 1929 році при ДТК був відкритий кінокабінет для науково-дослідної роботи студентів і викладачів в області фото — і кінотехніки. Див.: В Одеському кінотехнікумі: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 6(54). — Березень. — С. 14. При кінокабінете були організовані секції: науково-дослідна (під керівництвом проф. О. М. Балла) і суспільно-пропагандистська (під керівництвом директора технікуму О. Денисова). Загальне керівництво кінокабінетом здійснювало спеціальне бюро, яке ще плпніровало видавати власний бюлетень. Див.: Кіногромадськість про «Зміну»… (на засіданні ЦП ТДРФК): [Ред. ст.] // Кіногазета. — 1929. — 30 грудня.



Студенти екранного відділення Одеського кінотехнікуму

на буде віднайти форми, з якими кінематографія стане на тверді рейки. Ці наукові осередки мають бути створені при фабриках. Далеко від фабрик робота їх буде відірвана від виробництва. Бажано, щоб компетентні працівники відгукнулися на дане питання і висловили своє бачення»[1551].

На лист відгукнувся викладач кінотехнікуму В. С. Юнаковський. Він підкреслив, що повністю підтримує ідею Нечеса щодо створення на Одеській кінофабриці експериментальних кіногруп і запропонував поставити силами студентів повнометражний фільм вартістю не більше 10 000 карбованців, «зі свіжим, соціально значимим, художньо виправданим сюжетом». У цьому фільмі, за заявою Юнаковського, передбачалося «виявити низку кінозаконів, правил, прийомів, навичок і положень, дуже важливих для побудови художньої форми кіно» і отримати досвід «у справі лабораторного вивчення екранної майстерності»[1552].

З дозволу і за підтримки дирекції на кінофабриці було створено експериментальну групу, що складалася виключно із студентів кінотехнікуму. Першою роботою групи стала постановка «сучасного побутового фільму» «Димок над обривом» (1928; сцен. і реж. В. Юнаковський), який мав виявити досягнення студентів[1553].

1551. Нечес П. Письма с фабрики // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 2(103). — 15 июня. — С. 12.
1552. Юнаковский В. Открытое письмо директору 1-ой госкинофабрики ВУФКУ тов. Нечесу // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 3(104). — 22 июня. — С. 13.
1553. В кинотехникуме: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11(112). — 18 августа. — С. 8; Димок над проваллям: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 12(21). — 23 березня. — С. 18. Також колективом студентів кінотехнікуму на Одеській кінофабриці були поставлені фільми: «Капелюх» (1927), «Продавець щастя» (1928), «Вирвана сторінка» (1929). Див.: Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 / Авт.-сост. В. Н. Миславський. — Х.: Торсінг плюс, 2013. — С. 208, 292, 300.

Проте цей експеримент не міг розв'язати нагальну проблему — практично повну відсутність можливості студентам технікуму проходити практику. У 1927 році ВУФКУ розглядало можливість реорганізувати технікум у фабзавуч при Київській кінофабриці[1554], а надалі пропонувалося розширити кінотехнікум, для задоволення потреб кінофабрик[1555]. 6 грудня 1927 року на конференції працівників кіно Києва відзначалося, що кінотехнікум не дає «достатньої кваліфікованої сили» і на «справу підготовки художніх сил потрібно звернути пильну увагу, особливо потрібно реорганізувати кінотехнікум ВУФКУ і поставити його на належні рейки»[1556].

У 1927/28 навчальному році член Правління і технічний директор ВУФКУ С. Сидерський провів інспекцію ДТК, після чого чиновник дійшов висновку, що необхідно екранний відділ скоротити, зменшити набір абітурієнтів і пояснити учням, що їх готують бути не режисерами, а асистентами і помічниками, тобто фахівцями середньої ланки. У звіті від 12 травня 1928 рік він, зокрема, відзначав:

«В ОДТК навчається до 150 осіб на усіх 3 курсах. За соціальною приналежністю серед учнів налічується до 60% робітників і селян. Більшість випускників-студентів вважають, що після закінчення технікуму вони цілком підготовлені режисери, оператори і актори. Насправді все абсолютно інакше: 9-місячна робота студентів-стажистів на Одеській кінофабриці показала, що тільки занадто незначний відсоток з них доцільно буде використовувати на виробництві, інші, ймовірно, вимушені будуть залишити кіновиробництво. Такі ж справи і зі студентами, які закінчують технікум цього року. Ознайомившись із роботою технікуму, я дійшов таких висновків, які поділяє і правління Технікуму:

1) екранний відділ, який готує кіноакторів і кіноактрис потрібно зовсім ліквідовувати;

2) прийом в технікум цього року потрібно обмежити — максимально 10–12 осіб;

3) потрібно раз і назавжди роз'яснити Технікуму, що він готує не режисерів і не операторів, а кінопрацівників середньої кваліфікації, а саме: пом. режисера, пом. лаборанта, пом. оператора, фотографа і ін.»[1557].

Після інспекції технікуму правління ВУФКУ прийняло рішення прийом на перший курс екранного відділу не проводити, про що і було повідомлено директорові ДТК О. Денисову 19 вересня 1928 року[1558].

Оскільки 20 травня Одеський ДТК було перетворено у Київський Державний інститут кінематографії (КДІК), багато випускників вирішили підвищувати рівень своєї освіти і планували продовжити навчання у заснованому внз. А оскільки кіногалузь у зв'язку з відкриттям Київської кінофабрики і нарощування темпів кіновиробництва потребувала, в першу чергу, операторів, керівництво ВУФКУ присікло подібні спроби. 8 липня 1930 року за підписом голови правління ВУФКУ І. Воробйова було видано спеціальне розпорядження:

1554. Перспективы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 28(183). — 12 июля. — С. 11.
1555. Поширення кінотехнікуму: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 21(62). — 25 жовтня. — С. 15.
1556. Лапшин Ю. Вказ. пр.
1557. Доповідна записка З. Сидерського про наслідки ознайомлення зі станом Одеського кінотехнікуму // ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 174. — Арк. 105–105 зв.
1558. Телеграма директору ОДТК Денисову за подписью Черняка // ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 174. — Арк. 99.

«Запропонувати директорові Одеського кінотехнікуму усіх товаришів, що цього року закінчили технікум, особливо по операторській спеціальності, негайно передати в розпорядження правління "Українфільму" для відрядження їх на виробництво. Питання про подальше навчання цих товаришів в кіноінституті буде поставлено тільки після того, як вони не менше 3 років пропрацюють на виробництві. Заборонити директорові технікуму залишати кого-небудь з товаришів, що закінчують технікум, при технікумі для дослідницької, наукової або викладацької роботи»[1559].

Як видно з документів, роботу Одеського ДТК лихоманило. З часом нездорову ситуацію, яка склалася навколо кінотехнікуму, прокоментувала «Кіногазета». У редакторській статті уся провина покладалася на попереднє правління ВУФКУ і його голову О. Шуба:

«Зі зміною керівництва ВУФКУ змінилося і відношення до технікуму. Так, у 1924 році ВУФКУ прагнуло до підготовки технікумом кадрів для української кінематографії. З приходом тов. Шуба — ВУФКУ дотримувалося думки, що технікум не спроможний підготувати необхідних фахівців, і почало всіляко зменшувати кошторис нашого технікуму. Відношення до технікуму з приходом нового керівника змінилося на краще, бо т. Воробйов переконався, що підготовлені технікумом фахівці виправдали себе на виробництві»[1560].

У РРФСР виношувалася ідея щодо підпорядкування республіканських кінематографій єдиному центру і у рамках цієї програми створення єдиного кіно-внз, який би готував кінофахівців для усього СРСР. Ця ініціатива отримала категоричну незгоду від українських кіночиновників. На Першій всесоюзній партійній нараді по кінематографії С. Орелович, зокрема, відзначав:

«Тепер стосовно кіноосвіти. У тезах тов. Шведчикова є частина, де він вважає доцільним створення, якщо не помиляюся, всесоюзного кіноінституту. Це прекрасна думка. Але, на мою думку, про це ще зарано говорити. Ми ж знаємо наші педагогічні сили в області кіно. Їх майже немає. Ми знаємо, що у нас немає навіть наукових дисциплін. Ми знаємо також, що краща підготовка працівників нашого виробництва зараз йде по лінії застосування їх праці на самому виробництві і краща підготовка нових кваліфікованих сил йде на самому виробництві. Це видно з досвіду Одеського технікуму. До тих пір, поки він існував як відірваний внз, він нічого не дав, а впродовж останнього року ми його прикріпили до фабрики, де студенти увесь час отримують на фабриці практику. Ми маємо з цього технікуму із чотирьох досвідчених операторів двох асистентів, які будуть, поза сумнівом, хорошими режисерами. Це усе партійний склад. Якщо ж сконцентрувати кіноосвіту в центрі, в одному інституті, то це нічого не дасть. Тому, я вважаю, що постановка цього питання в 1928 р. передчасна»[1561].

Нестача молодих кваліфікованих кінофахівців особливо гостро відчувалася в другій половині 1920-х років. У 1928–1930 роках почалося широке обговорення

1559. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 190. — Арк. 385.
1560. Кіногромадськість про «Зміну»… (на засіданні ЦП ТДРФК): [Ред. ст.] // Кіногазета. — 1929. — 30 грудня.
1561. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 300.

цієї проблеми[1562]. Після першого випуску стало очевидно, що надії, які покладалися на Одеський кінотехнікум як на кузню нових кінокадрів, не виправдалися. Професійний рівень випускників технікуму виявився нижчим, ніж у непрофільних навчальних закладах, що не мають відношенні до ВУФКУ.

Заняття на кінофакультеті Київського державного театрального технікуму розпочалися з 15 січня 1924 року[1563]. Термін навчання складав три роки. Відбулося два випуски — у 1927 і 1928 роках. У червні 1924 року при кінофакультеті відкрилася сценарна лабораторія[1564]. Акторів як для театру, так і для кіно готували театральні майстерні при театрі «Березіль» і театрі Ім. Івана Франка[1565].

У 1926 році відкривається теакінофотовідділ у Київському художньому інституті, який готував фахівців чотирьох спеціальностей: художник театру, кінохудожник, кінооператор, фотохудожник. Ректор внз Іван Врона неодноразово підкреслював, що керівництво ВУФКУ не приділяло і не приділяє підготовці кадрів і кіноосвіті належної уваги, і що відкриття кінотехнікуму в Одесі не вирішувало цю проблему. На відміну від Одеського кінотехнікуму, в КХІ, приміром, професію кінооператора вважали «не як технічну силу, а як відповідального художника, від художньої культури якого залежить доля фільму у не меншому ступені, чим від сценариста, режисера, художника»[1566]. Тривалість навчання складала чотири роки. Всього у теакінофотовідділі навчалося 62 людини. З них за фахом кінохудожника і художника-оператора — 35 осіб, з яких 22% — робітники, 14% — селяни, 63% — українці, 21% — комсомольці[1567].

Робота конкурентів не радувала керівництво ВУФКУ. Голова правління О. Шуб, приміром, вважав, що освіта в Київському театральному технікумі не відповідає завданням кінематографії і має театральний ухил, оскільки студенти не мають можливості брати участь у кінозйомці. Проте і професійний рівень режисерів — випускників кінотехнікуму також був далеко не найкращим. Висловлювалися думки щодо прикріплення випускників як асистентів до режисера або в редакторат кінофабрики[1568].

Дещо інакше проблему кадрів розглядав член правління і художній директор ВУФКУ Є. Й. Черняк. Він вважав, що режисерів і художників можна підбирати із випускників Художнього і Драматичного інститутів, операторів і лаборантів — з Політехнічного. Для цих фахівців, на думку Черняка, необхідно організувати

1562. Див.: Макаров. Росте зміна // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 6; Дорогу молодим силам: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 1; Дріт Ю. Про кіномолодняк // Молодняк. — 1929. — № 6(30). — Червень. — С. 82–86; Горенко О. Де вчаться // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 8; Кіно — важлива ділянка робот комсомолу // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 1; Бакуров П. Завдання КСМ організації щодо кіна // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 2; Комсомол у кіні: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 16; Перша комсомольська: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 14(86). — С. 12; Молоде кіно: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 14.

1563. Кинофакультет в Киеве: [Ред. ст.] // Вечерние известия. — 1923. — 30 ноября.

1564. Кино-газета. — 1924. — № 29. — 15 июля. — С. 3. Надалі лабораторія була скасована і при Театральному технікумі залишилися тільки факультети драми і кіно, в яких в 1926 році навчалися 270 студентів. Див.: О. К. Кінофак у Києві // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 20.

1565. Сідерський З. Про кіномолодь // Кіно. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 1.

1566. Врона І. Справи кіно-освіти // Кіно. — 1929. — № 17(62). — Вересень. — С. 16.

1567. Там само.

1568. Нечес П. Дещо про виховання кіно-молодняка // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 17(118). — 13 октября. — С. 7.

відповідні курси при виробництві, де вони, маючи загальну художню і технічну підготовку, за два роки могли б стати висококласними фахівцями. Така форма навчання була доцільною і тим, що потреба у фахівцях для кінематографу не була настільки великою, щоб відкривати спеціальний навчальний заклад. Інших же фахівців (освітлювачів, операторів нижчих категорій, художників-костюмерів), на думку чиновника, має готувати Одеський кінотехнікум. А акторів для кінематографу можна підбирати в театрі з подальшою практикою на кіновиробництві[1569].

М. Бажан, аналізуючи стан справ з кіноосвітою в Україні, зокрема, відзначав:

«Слід відверто сказати, що досі ще хорошої радянської кіношколи на Україні немає. <…> Одеський кінотехнікум ВУФКУ — має надто багато недоліків. Поганий зв'язок з виробництвом, нехтування потребами виробництва, нестача кваліфікованих викладачів, провінційна обмеженість — його «смертний гріх». Потрібні ґрунтовні реформи у справі кіноосвіти на Україні»[1570].

Але реформи так і не відбулося. Про низький рівень української кіноосвіти зазначали і в подальші роки:

«Ще декілька слів слід сказати про кіношколу. На жаль, і досі українська кінематографія не має таких працівників, які змогли б проводити лекції з питань кінематографічної теорії. Колишній кінофакультет Теа-технікуму, як і ліквідований наразі екранний відділ Одеського ДТК, не був забезпечений викладачами теорії кіно, тому знання студентів не відповідають мінімальним художнім вимогам до сучасного кінопрацівника. Ми переконані в тому, що більшість абітурієнтів цих шкіл не прочитали навіть тієї мізерної кількості книг в області кіно, що вийшли на території Союзу, а органи української кінематографії, які усе це знають настільки ж добре, як і ми (а якщо не знають, то це дуже прикро), — дуже необережно підходять до вимог цієї нібито освіченої, озброєної до зубів групи кіномолодняка, яка до речі на 90% не знайома з українським культурним процесом, а в деяких випадках навіть ворожа цьому процесу»[1571].



У 1928 році профнепридатність більшості випускників кіно-

1569. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії / Євген Черняк // Критика. — 1929. — № 5(16). — Травень. — С. 93–94.
1570. Бажан М. За радянського кінематографіста // Радянське мистецтво. — 1928. — № 3. — 30 січня. — С. 2.
1571. Власенко С. Мертвонароджений Голівуд // Авангард. — 1930. — № а. — Січень. — С. 66.

технікуму примушує до закладу вжити рішучих заходів. У зв'язку з цим ВУК Робмису ухвалив:

«19. Враховуючи, що наявна система постановки роботи кінотехнікуму себе не виправдовує, — поставити перед Правлінням ВУФКУ питання про необхідність детального вивчення підготовки кваліфікаційної сили для виробництва, з тим, щоб надалі робота кінотехнікуму протікала відповідно до виробничих планів кінопромисловості»[1572].

Правління ВУФКУ, усвідомлюючи усю серйозність ситуації, приймає рішення оновити викладацький склад основних творчих професій і оголошує конкурс на посади викладачів:

1. Техніка екранної майстерності.
2. Техніка режисерської майстерності.
3. Теорії і практики сценарію.
4. Теорії і практики композиції кінокартини[1573].

Колегія Наркомосвіти УРСР, дослідивши діяльність ДТК і проаналізувавши стан справ української кінематографії, дійшла висновку:

«…Одеський кінотехнікум ВУФКУ досі ще не дав достатньої кількості і якості в підготовці нових кадрів працівників для української кінематографії, зокрема режисерів і кіноакторів. Випускав кінотехнікум до цього часу, в основному, тільки технічні кадри працівників: оператори, лаборанти і т. п. Одночасно із цим слід зазначити, що українська кінематографія потребує на даний момент висококваліфікованих працівників в усіх галузях»[1574].

Єдиний вихід із даної ситуації Колегія Наркомосвіти і ВУК Робмис вбачали у реформуванні технікуму, щоб він готував тільки технічних фахівців. Майбутніх режисерів і акторів надалі повинен буде випускати організований кіно-внз:

«14. …Необхідно створити спеціальний внз для підготовки кінопрацівників вищої кваліфікації, таких як режисери, сценаристи і високої художньої кваліфікації оператори. З цією метою потрібно якнайскоріше реорганізувати одеський кінотехнікум, залишивши в ньому тільки один технічний відділ, і організувати експериментально-дослідний кіноінститут в Києві»[1575].

«16) Виходячи з того, що Одеський кінотехнікум не забезпечує підготовки висококваліфікованої робочої сили для кіновиробництва, особливо режисерської, через відсутність достатньої кількості кваліфікованих педагогів в Технікумі — визнати за необхідне, щоб надалі Одеський кінотехнікум готував, в основному, фахівців по лінії кінематографічної техніки, а саме — лаборантів, операторів, освітлювачів і т. п. Стосовно ж підготовки режисерів, акторів, художників і сценаристів, то дані функції Технікуму скасувати і екранний відділ закрити. Студентів екранного відділу розмістити по інших навчальних закладах або передати в тех-

1572. Про стан роботи ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 5.
1573. Кінотехнікум ВУФКУ в Одесі: [Ред. ст.] // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1928. — № 36(123). — 1–8 вересня. — С. 23.
1574. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.
1575. Резолюції та постанови IV-го Пленуму Всеукраїнського комітету (23–24 жовтня 1928 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 11(31). — Листопад. — С. 8.

нічний відділ Технікуму. Одночасно з цим визнати за необхідне організацію у Києві школи вищого типу з експериментально-дослідним ухилом. Доручити Профосвіти і Упрнауки відпрацювати це питання з таким розрахунком, щоб експериментально-дослідний інститут розпочав свою роботу з 1 січня 1929 року»[1576]

На пленумі ВУК Робмису IV скликання, що проходив у січні 1929 року, максимум уваги було приділено розгляду і обговоренню п'ятирічного плану розвитку української кінопромисловості. Пленумом були прийняті основні настанови п'ятирічки по наступних напрямах: розширення кінотеатральної мережі, капітального будівництва, кіновиробництва, прокату і підготовки нових кадрів робочої сили. Пленум розглянув і підготовку нових кадрів працівників, визнавши необхідною організацію на виробництві курсів по підвищенню кваліфікації кіномеханіків, освітлювачів та інших аналогічних спеціальностей, а також створення спеціального технічного внз, реорганізацію Одеського кінотехнікуму і створення в Києві експериментально-дослідного інституту[1577].

Перший випуск становив 38 осіб, з яких 5 — асистенти режисера, 4 — помрежа, 3 оператори, 4 асистенти оператора, 9 помоператора, 1 актриса, 1 монтажер і 5 лаборантів[1578]. Другий випуск налічував 21 людину, з яких 18 закінчили технічне відділення і 3 — екранне[1579]. Три випуски кінотехнікуму (1927, 1928, 1929) дали 66 акторів і режисерів, 65 кінооператорів, лаборантів,[1580] з яких знайшли роботу 23 оператори, 10 акторів, 5 режисерів-постановників, 1 сценарист, 1 редактор, 7 асистентів режисера, 5 працівників художнього монтажу, 2 викладачі по дисциплінах кінотехніки і ряд працівників нижчих кваліфікацій[1581]. Про застосування кінокадрів, які впустив ДТК, можна також судити по зведенню Київської кінофабрики: 24 режисерські групи були укомплектовані з числа випускників технікуму (71%) і 8 режисерів (33%)[1582].



Випускниця Одеського кінотехнікуму Н. Токарська, перша дівчина-оператор

Влітку 1929 року член правління ВУФКУ Є. Черняк привів маловтішні дані про наявність освіти у режисерів ВУФКУ:

1576. Там само.
1577. Кацанов Я. О пятилетке украинской кінопромисловості // Рабис. — 1929. — № 4. — 22 января. — С. 10.
1578. Животинский И. Выпуск новых киноработников // Рабис. — 1928. — № 1. — 3 января. — С. 17.
1579. Второй выпуск ГТК Украины: [Ред. ст.] // Рабис. — 1928. — № 51. — 18 декабря. — С. 15.
1580. В. Л. Звертаємо увагу: (Одеський кінотехнікум) // Кіногазета. — 1930. — 20 січня.
1581. П. П. Сторінка з історії // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 4.
1582. Там само.

«З 33 режисерів — 3 мають вищу освіту, 12 — середню, 9 — початкову, 6 — зовсім без освіти, 3 — мають невідомо яку, вірогідно, не вищу»[1583].

У січні 1930 року Одеська кінофабрика при ДТК організовує тримісячні курси кіносценаристів. На курси фабрика запросила робкорів, культпрацівників, пролетарських письменників і кіноробмол ЛКСМ. На цих курсах займалися 77 осіб[1584]. При художньому відділі ВУФКУ також було організовано курси сценаристів, де займалося з відривом від виробництва більше 40 літераторів-початківців.

20 травня 1930 року рішенням Колегії Наркомосвіти України Одеський ДТК реорганізується в кіноінститут і переводиться в Київ, що став центром українського кіновиробництва після заснування Київської кінофабрики:

«с) у зв'язку із розширенням кіновиробництва і необхідністю підготовки кадрів для усіх галузей кінематографічних процесів перетворити Одеський технікум кінематографії в кінематографічний інститут. Попри те, що в Києві зосереджено основне кінематографічне виробництво, а також зважаючи на наявність в Києві потрібних фахівців, перевести Одеський технікум кінематографії в Київ. Інститут організувати з двома основним факультетами: технічним і художнім. Доручити Державному науково-методичному комітету (ДНМК) і ВУФКУ протягом 2-х місяців розробити програми інституту і подати їх на затвердження Колегії НКО;

и) збільшити кількість і розмір стипендій, довівши їх розмір в кінематографічному інституті не менше як 45–55 крб. на місяць (тобто такий же розмір, як для індустріальних внз), крім того — переводити контрактації;

к) усе керівництво інститутом передати повністю у відання ВУФКУ»[1585].

На базі ДТК ВУФКУ і кінофакультету Київського художнього інституту організовується Київський державний інститут кінематографії. 25 липня 1930 року з Одеси приїхали десять студентів-практикантів ДТК для участі в організаційній роботі із створення КДІКа[1586]. 10 серпня оголошується прийом абітурієнтів[1587]. Перший набір до нового внз був вельми значним (разом із робітфаком склав 500 осіб). 76% складали робітники, разом із селянами — 90%. 65% складали партійці і комсомольці. Кількість студентів-українців, що не перевищувала раніше 40% від загальної кількості студентів, в першому наборі склала майже дві третини учнів[1588]. Викладацький склад інституту включав: 9 професорів, 24 доценти, 15 асистентів[1589]. Також у 1930 році при Київському інституті відкрилися однорічні курси сценаристів Київської кінофабрики[1590].

Реформування кіноосвіти в Україні почалося після видання спеціальної постанови ЦВК і РНК СРСР «Про зміцнення матеріальної бази ВТНЗів та індустріальних технікумів» від 29 серпня 1928 року, яке поширювалося і на кіно-внз і кінотехнікуми. Так у РРФСР при Головмистецтві відбулася розширена нарада кі-

1583. Черняк Є. Вказ. пр. — С. 96.
1584. Одеська кінофабрика ВУФКУ організувала 3 місячні курси кіносценаристів при Одеському Кінотехнікумі: [Ред. ст.] // Сільський театр. — 1930. — № 2. — С. 31.
1585. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.
1586. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 193. — Арк. 808.
1587. Кіно-газета. — 1930. — № 22. — 10 серпня. — С. 1.
1588. Харитонов М. На фабриці кадрів // Кіно. — 1930. — № 20. — Жовтень. — С. 3.
1589. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 193. — Арк. 602.
1590. РГАЛИ. — Ф. 2497. — Оп. 1. — Спр. 2. — Арк. 22.

новиробничих, громадських і наукових організацій за участю представників ДТК і Ленінградського фотокінотехнікуму з питання про кіноосвіту в РРФСР. Нарада ухвалила резолюцію, згідно з якою підготовка кінофахівців має бути зосереджена у навчальних закладах двох типів — художніх і технічних. Кожен із цих навчальних закладів має готувати працівників високої, середньої і нижчої кваліфікації. Нарада прийняла рішення створити два внз. У Ленінграді — Вищий фототехнічний інститут для підготовки фотографів, лаборантів, хіміків, конструкторів фото- і кіноапаратури. При інституті планувалося відкрити технікум для підготовки техніків проекційної і освітлювальної справи і курси по підготовці кіномеханіків. У Москві планувалося відкрити Художній кіновуз із факультетами: режисерським, операторським і сценарним. При інституті планувалося відкриття технікуму для підготовки акторів, адміністраторів (прокатників, уповноважених виробничих груп і керівників кінотеатрів). Кінематографічні навчальні заклади РРФСР мали отримати статус всесоюзного значення. Також при кіноінститутах планувалося відкрити науково-дослідні бази (кабінети, майстерні, лабораторії)[1591].

Аналіз політики держави в області підготовки фахівців для кінематографу в 1920-х показав необхідність її докорінного реформування. Оскільки рівень навчальних закладів не відповідав рівню розвитку кінопромисловості, необхідно було реформувати управлінську складову шляхом об’єднання усіх навчальних закладів, що мають кінофакультети під егідою ВУФКУ. Об’єднання навчальних закладів, що готували кінофахівців, дозволило не лише викоренити дублювання в освіті і підготовці фахівців одного і того ж напряму, але і на початку 1930-х років створити в Україні якісно нову, цілісну систему кіноосвіти.

3.4 Експортно-імпортна діяльність ВУФКУ

Як зазначалося в підрозділі «Діяльність ВУФКУ в створенні матеріально-технічної бази», кіновідомство з перших тижнів своєї роботи почало збирати воєдино усе кіногосподарство України. Але вся гіркота ситуації полягала в тому, що практично усе кіноустаткування або було вивезене за кордон, або приховане власниками, що саботували радянську владу. І якщо завдяки НЕПу роботу кінотеатрів вдалося налагодити шляхом здачі їх в оренду колишнім власникам та іншим зацікавленим особам і організаціям, то кіновиробництво виявилося практично повністю паралізованим через відсутність «сирої» плівки і кінознімального устаткування.

Становлення української кінематографії проходило на тлі тотального голоду, з яким йшла боротьба на державному рівні. Природно, в такій ситуації кінематограф виявився на задвірках інтересів уряду.

Для розгляду роботи ВУФКУ за початковий період його діяльності проаналізуємо загальнодержавну ситуацію в Радянській Україні до 1922 року. Після закінчення Громадянської війни у Республіці почалося планомірне відновлення народного господарства, формування управлінського апарату.

1591. Кино. — 1929. — 12 марта.

У РРФСР період від укладання першого торговельного договору із західноєвропейськими державами (торговельна угода з Англією) і до Генуезької конференції, що стала початком історії торговельно-політичних відносин Росії із Заходом, тривав більше року — з 10 березня 1921 року до 10 квітня 1922. Протягом цього часу РРФСР уклала торговельні угоди з сімома країнами[1592].

Україна через низку обставин як політичних, так і економічних, прийшла на зовнішній ринок пізніше за РРФСР. Перші її самостійні операції у зовнішній торгівлі відбулися у травні 1921 року[1593]. До жовтня того ж року операції такі були нікчемні і носили абсолютно випадковий характер. Лише з жовтня 1921 року вони стали виливатися в усі більші й більші показники.

Важливим кроком українського уряду в справі організації широких торговельних зв'язків стало відкриття в Москві Повпредства УРСР. До цього в Москві була тільки, так звана, Українська дипломатична місія, яка виконувала звичайні дипломатичні обов'язки посольства — встановлювала і підтримувала дипломатичні зв'язки[1594].

Оскільки в той період Радянська Україна, як і РРФСР, тільки починала виходити із кола блокади, основним завданням часу було встановлення економічних і політичних зв'язків з іншими державами. Це завдання для УРСР було складніше, ніж для Росії, оскільки Україна ще не отримала міжнародного визнання своєї державної незалежності. Тож, коли в УРСР ще не мала жодного представництва за кордоном, увага української дипломатичної місії в Москві займалася встановленням дружніх стосунків, у першу чергу, з тими державами, які мали певні відносини з РРФСР і мали свої представництва в Москві.

Але після того, як закінчилася Громадянська війна і був сформований радянський апарат на Україні, було підготовлено російсько-український союзний договір, який від України підписав Х. Г. Раковський і який було ратифіковано 5 Всеукраїнським З'їздом Рад 28 грудня 1920 року[1595]. 21 березня 1921 року виходить постанова ЦВК і РНК УРСР «Про освіту при Раднаркомі Народного Комісаріату Закордонних Справ»[1596].

Починаючи з 1922 року український уряд підписує ряд договорів і торговельних угод, що дозволили вивести країну з ізоляції. З 1 березня 1922 року Рада зовнішньої торгівлі при УНКЗТ почала роботу по складанню плану по імпорту, який мали закінчити до 1 квітня[1597]. 22 березня на підставі постанови Президії ВЦВК РРФСР від 18 березня 1922 р. «Про зовнішню торгівлю» Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет приймає аналогічну постанову, згідно з якою

1592. Штейн Б. Е. Торговая политика и торговые договоры Советской России 1917–1922 гг. — М.–П., Госиздат, 1923. — С. 164.
1593. Вульфович А. В. Внешняя торговля Украины в 1921/22 году // Народное хозяйство Украины в 1921/22 году. — Х., 1923. — С. Х 1.
1594. Повноважне представництво УСРР в Росії: (разговор с Полпредом т. Полозом) // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 159. — 20 липня. — С. 4.
1595. О Союзном договоре между УССР и РСФСР: Резолюция 5-го Всеукраинского Съезда Советов от 28 декабря 1920 г. // Збір законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — Х., 1921. — Ч. 3. — 15 лютого — 3 березня. — Ст. 93.
1596. Об образовании при Совнаркоме Народного Комиссариата Иностранных Дел: Постановление ЦИК и РНК УССР от 21 марта 1921 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины и Уполномоченных РСФСР. — Х., 1921. — № 4. — 21–25 марта. — Ст. 55.
1597. В совете внешней торговли УНКВТ: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 58 (650). — 10 марта. — С. 3.

державна монополія зовнішньої торгівлі в Україні здійснюється виключно Уповнаркомзовнішторгом[1598]. Але в окремих випадках ведення експортно-імпортних операцій дозволялося деяким наркоматам, главкам і кооперативним об'єднанням під контролем Зовнішторгу[1599].

Паралельно ведеться робота по організації змішаних акціонерних товариств і торговельних представництв. Найбільш перспективною вбачалася співпраця із Німеччиною. З жовтня 1921 року починає роботу українське торговельне представництво в Берліні[1600], яке було офіційно визнано німецькою стороною на початку квітня 1922 року, після підписання торговельної угоди[1601]. А у кінці квітня очікувався візит у відповідь в Україну видатних представників німецької промисловості і торгівлі[1602].

22 березня 1922 року ВУЦВК прийняв «Положення про зовнішню торгівлю»[1603], згідно з яким в Україні планувалося заснування російських, іноземних і змішаних спеціальних акціонерних підприємств з метою залучення іноземного капіталу для виготовлення експортних товарів усередині країни, збуту їх за кордоном і для ввезення предметів, необхідних для відновлення народного господарства і внутрішнього товарообміну. А на початку травня 1922 року Наркомзовнішторг затверджує імпортний план. У ньому було зазначено 3 основних категорії закупівель: хімічної промисловості, електротехнічної і механічної[1604]. 2 травня 1922 року в Ангорі було підписано договір між Туреччиною і Радянською Україною[1605].

Але найголовнішим партнером для України була Німеччина. Очевидно, локальні торговельні угоди мало що вирішували. А підписання генерального урядового договору гальмувалося через об'єктивні причини. Від імені України договір з Німеччиною міг підписати НКЗТ РРФСР. 17 серпня 1922 року почала свою роботу комісія з підготовки російсько-німецької торгової угоди. В Україні і в Закавказьких республіках організовуються самостійні комісії з підготовки договору в частині, що стосується зазначених республік. Ці комісії зобов'язалися інформувати центральну комісію про свою роботу. Організація комісій мала бути закінчена протягом 10 днів[1606]. 21 серпня УЕР затвердив статут української комі-

1598. О внешней торговле: Постановление ВУЦИК от 22 марта 1922 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины. — Х., 1922. — № 13. — 17–22 марта. — Ст. 231.
1599. Монополия внешней торговли: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 68(660). — 24 марта. — С. 3.
1600. Берлинское представительство: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 70(662). — 26 марта. — С. 3.
1601. М. Б. Перспективы вешней торговли: (беседа с Уполнаркома Внешторгом С. Г. Броном) // Пролетарская правда. — 1922. — № 76(189). — 6 апреля. — С. 4.
1602. Германия и УССР: [Ред. ст.] // Пролетарская правда. — 1922. — № 78(191). — 9 апреля. — С. 4.
1603. Положение о внешней торговле: Постановление ВУЦИК от 22 Марта 1922 года // Сборник Постановлений и Распоряжений Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов Раб., Крест. и Красноарм. Деп. VI созыва (18 декабря 1921 г. — 10 декабря 1922 г.). — Харьков: Издание Управления Делами ВУЦИК, 1923. — С. 14–15.
1604. В Наркомвнешторге утвердили импортный план: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 100(692). — 4 мая. — С. 3.
1605. Майский И. Внешняя политика РСФСР. 1917–1922. — М.: Главполитпросвет, 1923. — С. 165.
1606. Советско-германские отношения 1922–1925 гг. Документы и материалы. Часть. 1. 1922–1924 гг. / под. ред. А. В. Никольского. — М.: Политиздат, 1977. — С. 55–56.

сії з розробки Українсько-Німецької торгової угоди[1607]. Комісія мала здійснювати збір, систематизацію, обробку і видання матеріалів, пов'язаних із підготовкою Російсько-Українсько-Німецької торговельної угоди. Заснована комісія працювала під загальним управлінням Центральної Комісії при НКЗТ РРФСР і повинна була закінчити роботу до 10 жовтня1922 року.

Такий принцип взаємин був обумовлений рішенням Пленуму ЦК РКП, згідно з яким деякі республіканські наркомати, у тому числі Наркомат Зовнішньої торгівлі, отримували статус підпорядкування Союзному наркомату Зовнішньої торгівлі. Пленум ЦК КП(б)У, що відбувся у жовтні ухвалив стосовно Укрзовнішторга спеціальну резолюцію:

«Вважаючи доцільним рішення Пленуму ЦК РКП про віднесення НКЗТ до союзних Комісаріатів з точки зору необхідності та єдності радянського представництва за кордоном і єдності політики регулювання зовнішньої торгівлі, Пленум ЦК КПУ визнає необхідним стосовно оперативної роботи зберегти існуючий стан, відповідно до якого Укрзовнішторгу за директивами Українського уряду підпорядковані експортні фонди Української Республіки і який веде оперативну роботу у сфері зовнішньої торгівлі в українському масштабі. Для того, щоб Укрзовнішторг міг в нових умовах успішно виконати поставлені перед ним оперативні завдання, зважаючи на питому вагу України в зовнішньому товарообміні, ЦК КПУ визнає необхідним при організації загальносоюзного апарату зовнішньої торгівлі, а також при складанні єдиних загальносоюзних закордонних апаратів, забезпечити вплив і інтерес Української Республіки шляхом введення достатньої кількості відповідальних працівників України в ці апарати»[1608].

Фундаментальну постанову, що регулює норми зовнішньої торгівлі, прийняв ВУЦВК 29 листопада 1922 року. Відповідно до положення «Про торгівлю» Уповнаркомзовнішторг зобов'язався здійснювати свою діяльність за кордоном через посередництво торговельних представництв УРСР, що утворюють неодмінну складову частину повноважного представництва УРСР у кожній окремій країні[1609].

Підбиваючи підсумки 1922 року, ЦК КП(б)У у звітній доповіді підкреслював, що минулий рік у міжнародній сфері був новим кроком до зміцнення радянської влади. Відзначалося також підписання торгових угод з Великобританією, Італією, договір дружби з Туреччиною, мирні договори з Польщею і Балтійськими дер-

1607. Русско-германский торговый договор: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 196(788). — 27 августа. — С. 3; Про організацію Комісії по розробці торговельної угоди з Німеччиною: Постанова УЕР від 21 серпня 1922 р. // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины. — Х., 1922. — № 35. — 14 сентября. — Ст. 538.

1608. Из резолюций пленума ЦК (15–16 октября 1922 г.). Резолюция по отчету Орг и Политбюро ЦК КП(б)У // Известия Центрального Комитета Коммунистической Партии (большевиков) Украины. — 1922. — № 10/11(18/19). — Октябрь-ноябрь. — С. 5; [Резолюция пленума ЦК по докладу Укрвнешторга] // Коммунист. — 1922. — № 260(852). — 12 ноября. — С. 3.

1609. Постановление ВУЦИКа О внешней торговле // Коммунист. — 1922. — № 281(863). — 7 декабря. — С. 3; О внешней торговле: Постановление РНК УССР от 21 ноября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 50. — Отдел первый. — 22 декабря. — Ст. 744; Инструкция о порядке заключения торговых сделок заграницей: Постановление РНК УССР от 29 ноября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 50. — Отдел первый. — 22 декабря. — Ст. 745.

жавами. Укладаються договори з Чехословаччиною, Австрією, ведуться переговори з Німеччиною[1610]. Через вельми негативний виступ французької делегації на конференції в Генуї 18 травня 1922 року (категоричний протест проти будь-яких фінансових відносин із Радянською Росією[1611]), підписання торгової угоди з Францією українським урядом не розглядалося.

Але і підписання торгової угоди з Німеччиною відкладалося німецькою стороною. Повноважний представник РРФСР у Німеччині М. М. Крестинський в листі від 18 жовтня 1922 року наркому закордонних справ РРФСР Г. В. Чичеріну повідомляв про те, що німецька сторона підпише договір з УРСР виключно у разі, якщо Український уряд відмовиться від усіх претензій на суму 450 мільйонів, залишених в Рейхсбанку урядом Скоропадського[1612]. Проте в подальших переговорах німці відмовилися від своєї вимоги і погодилися з пропозицією питання про 450 мільйонів залишити відкритим до його розгляду спеціальною змішаною комісією. 2 листопада 1922 року в Берліні було підготовлено проект договору. У статті 2 договору зазначалося:

«…питання про залік німецько-українських взаємних післявоєнних претензій, зокрема питання про українські активи, враховуючи його надзвичайну складність, буде врегульовано в угоді пізніше. Визначається, що Україна не може розпоряджатися цим українським фондом аж до того, як буде здійснено цей залік»[1613]. Проект закону про договір між Німецькою і радянськими республіками Україною, Білорусією, Грузією, Азербайджаном, Вірменією і Далекосхідною республікою Рейхстаг на своєму засіданні прийняв без змін 19 червня 1923 року[1614].

Таким чином, операції по зовнішній торгівлі, намічені до кінця 1921 року, отримали розвиток лише в 1922 році. Як торговельна організація Зовнішторг УРСР виступав протягом 1921 року лише на зовнішньому ринку, купуючи для державних організацій імпортні товари в плановому порядку по спеціально наданих золотих кредитах. Підсумки роботи за 1921 рік були вельми незначні.

Нові умови роботи, визначені вказаними вище законодавчими актами і рамками нової економічної політики, поставили перед УНКЗТ питання про пристосування до них свого апарату і про організаційні форми. Вже в лютому виокремлюється Торговельний Відділ із власним балансом, якому передається ряд оперативних функцій. У березні декрет надає право Зовнішторгу дозволяти ввезення і вивезення окремим госпорганам і кооперативним організаціям. Цей декрет встановлює, разом із безпосередньою торговельною діяльністю УНКЗТ, і дозвільно-заборонну функцію.

У той же час жовтневий декрет надав ряду госпорганів право безпосереднього виступу на зовнішньому ринку, і монополія зовнішньої торгівлі, визначена березневим декретом 1921 року як торговельна монополія самого Зовнішторгу, змінюється монополією держави. Зовнішторг як регулюючий апарат стає лише

1610. Доклад ЦК КП(б)У // Бюллетень VI Всеукраинской конференции Коммунистической партии (большевиков) Украины. — 1922. — № 1. — 10 декабря. — С. 9–10.
1611. Майский И. Вказ. пр. — С. 125.
1612. Советско-германские отношения 1922–1925 гг. Документы и материалы. Часть. 1. 1922–1924 гг. / под. ред. А. В. Никольского. — М.: Политиздат, 1977. — С. 59–62.
1613. Там само. — С. 77.
1614. Там само. — С. 178.

органом охорони цієї монополії і як оперативний — лише одним із основних об'єктів зовнішньої торгівлі.

У 1921–1922 роках була виконана велика організаційна робота як за кордоном, так і на місцях. Були організовані торгові представництва УРСР у Чехословаччині, Польщі, Австрії, Німеччині, Константинополі, Ангорі, Латвії і Італії. У той же час організовуються представництва Укрзовнішторга в інших радянських республіках[1615]. Налагоджуються щільні наукові і культурні зв'язки України з Німеччиною.

У кінці 1925 року між Всеукраїнською Академією наук (ВУАН) і Баварською Академією наук встановилися тісні контакти. Зокрема, ВУАН і Одеська центральна наукова бібліотека обмінювалися науковими публікаціями з Баварською Академією наук. Зоологічний музей ВУАН підтримував наукові контакти з Берлінським зоологічним і Гамбургським ентомологічним музеями. Етнографічна комісія ВУАН встановила систематичні зв'язки з Берлінським науковим товариством, Інститутом і Музеєм народознавства в Лейпцигу, Франкфуртським товариством антропології, етнології і іншими установами. Соціально-економічний відділ ВУАН підтримував зв'язки з семінаром Берлінського університету з вивчення східноєвропейської історії. Збільшувалася кількість наукових відряджень українських учених до Німеччини. У 1927–1928 роках вони склали 95% усіх наукових відряджень за кордон[1616].

Також плідно розвивалися німецько-українські зв'язки в області культури. У 1923 на Україні виступала з концертами піаністка з Лейпцига Ф. Вейланд, а у квітні 1928 року — берлінський піаніст В. Бамгауз. У 1928 році у Харкові демонстрували своє мистецтво німецькі диригенти Фрід і Унгер[1617]. На початку 1929 року в Україні гастролював берлінський струнний квартет під керівництвом П. Хіндеміта[1618].

У 1927 році Німеччину відвідали артист «Молодого театру» Г. Юра, березільці Л. Курбас, артист І. Гірняк, художник В. Меллер та ін.[1619]. У 1930 році українська делегація брала активну участь в огляді театрів в Дортмунді[1620]. Грандіозний успіх мали в Україні влітку 1930 року виступи берлінського «Театру молодого актора» з постановками «Заколот в дитячому будинку» і «Ціаністий калій»[1621].

Особливо активно розвивалися українсько-німецькі культурні зв'язки в області кінематографу. ВУФКУ тісно співпрацювало з німецькими кінофірмами «Сатурнфільм», «Естліхе гезельшафт», «Кранседер» і іншими, здійснюючи закупівлі фільмів, кіноплівки, кіноапаратури[1622].

1615. Брон С. Политика и практика внешней торговли Украины // Пролетарская мысль. — 1923. — № 1. — Январь. — С. 41.
1616. Комуніст. — 1928. — № 278. — 28 листопада.
1617. Вісті ВУЦВК. — 1928. — № 96(2280). — 24 квітня.
1618. Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 11(2504). — 13 січня.
1619. Культурно-мистецька хроніка: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1927. — № 90(2175). — 20 квітня; Культурно-мистецька хроніка: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1927. — № 98(2183). — 3 травня; Культурно-мистецька хроніка: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1927. — № 113(2198). — 20 травня.
1620. Вісті ВУЦВК. — 1930. — № 61(2858). — 15 березня.
1621. Культурно-мистецька хроніка: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1930. — 6 червня; Культурно-мистецька хроніка: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1930. — 9 червня; Культурно-мистецька хроніка: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1930. — 28 червня.
1622. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 3. — Спр. 47. — Арк. 108.

Торгові операції ВУФКУ могло розпочати не раніше зими 1922 року. І Німеччина виявилася однією із перших країн, з якою у 1922 році ВУФКУ налагодило співпрацю[1623]. 1 березня Наркомзаксправ УРСР по клопотанню Наркомосвіти УРСР дозволив в'їзд до України представникам Інтернаціонального акціонерного кінотовариства (ІФА), що запропонував організувати в Україні свою агентуру для постачання науково-популярних і навчальних фільмів господарської тематики виробництва ІФА[1624]. У грудні 1922 року очікувалася партія кіноплівки Із Константинополя (3 000 метрів)[1625]. За повідомленнями преси, вже у березні 1922 року ВУФКУ мало отримати переважно з Німеччини велику партію наукових фільмів[1626]. У квітні 1922 року преса повідомляла, що ВУФКУ розглядає отриману від фотофабрики «Крамсейдер» у Мюнхені пропозицію на монопольне представництво її продукції в усій Федерації. Крім того, повідомлялося про отриманий від А/Т «Вікар-фільм» лист із пропозицією ВУФКУ придбати ряд фільмів на пільгових умовах. У той же час німецька кінофірма «Цезарь-фільм» і італійська «Амброзио» направили Одеському окружному відділенню ВУФКУ листа з пропозицією відправити в Росію кращі свої фільми[1627]. З пропозицією про демонстрацію в Україні фільму «Психея» в постановці П. Чардиніна звернулася до ВУФКУ ризька кінофірма «Лат-фільм»[1628]. З усіма вказаними фірмами, за повідомленнями преси, велися переговори. Також, у той же час ВУФКУ отримало цілий ряд пропозицій від кількох іноземних кінофірм про відновлення торгових відносин.

Найбільш солідними були пропозиції берлінських фірм, що спеціально підготували для України серію наукових і культурно-освітніх фільмів[1629]. Влітку, за повідомленнями преси, з Німеччини ВУФКУ планувало отримати пакет картин випуску 1922 року. Серед них — багато фільмів за участю відомих російських артистів[1630]. Серед вже отриманих картин преса відзначала французьку стрічку «Люди гинуть за метал» в постановці Й. Єрмольєва і англійську картину «Гамлет» в постановці Крега. Остання демонструвалася із запрошенням перекладача[1631].

У травні 1922 року після відвідування Туреччини українською делегацією на чолі із заступником голови Раднаркому УРСР М. Ф. Фрунзе з представниками ділових кіл було досягнуто згоду на створення контрагентства, яке узяло «обов'язок поширення російських і українських фільмів і ввезення закордонних, а на виручені засоби — придбання виробничої сировини, матеріалів і продуктів для усіх галузей фотокінопромисловості» впродовж двох років[1632].

Але, вочевидь, 1922 рік був для ВУФКУ роком намірів. Ніяких серйозних закупок відомство через відсутність коштів зробити не могло (кошти, що надходили від прокату, були мізерними). Ймовірно, так і залишилося на папері змішане това-

1623. Там само. — Ф. 16. — Оп. 1. — Спр. 1. — Арк. 38.
1624. Вісті ВУЦВК. — 1922. — 1 березня.
1625. Б. Ф. Перспективы работы // Силуэты. — 1922. — № 1. — Декабрь. — С. 16.
1626. В Фото-Кино-Комитете: [Ред. ст.] // Художественная мысль. — 1922. — № 5. — 18–25 марта. — С. 21.
1627. Фото-Кино: [Ред. ст.] // Художественная мысль. — 1922. — № 9. — 15–22 апреля. — С. 20.
1628. Кино: [Ред. ст.] // Искусство. — 1922. — № 3. — 15–21 апреля. — С. 15.
1629. Там само.
1630. Монополия кинодела на Украине: [Ред. ст.] // Искусство. — 1922. — № 7. — 13–19 мая. — С. 11–12.
1631. Там само.
1632. Пролетарий. — 1922. — 16 июня.

риство в Одесі для випуску фільмів. Як пайовик до товариства увійшли Одеське відділення ВУФКУ, Зовнішторг і кінопідприємець К. І. Борисов[1633].

Ситуація, що склалася навколо кіновідомства, була катастрофічною. На засіданні президії Київського губвідділу Всеробмису, що проходив 31 серпня, було заслухано доповідь секретаря правління ВУФКУ Дніпровського про стан кіносправи на Україні і, зокрема, в Києві. Учасники наради дійшли висновку — кінопромисловість переживає серйозну кризу. Через відсутність виробництва і можливості його відновлення та, особливо, через відсутність готових картин, які б «дозволили за своїм змістом хоч би деякою мірою здійснити завдання держави по обслуговуванню пролетарських і військових організацій відповідним або навіть терпимим репертуаром» було констатовано малоприємну перспективу, вихід з якої постанова президії передбачала в організації Всеукраїнського державного кіносиндикату за участю приватнопідприємницького капіталу, пов'язаного із західноєвропейською кінематографією. Також було визнано доцільним для виходу з кризи ВУФКУ перейти від діяльності місцево-господарського порядку до роботи в міжнародній площині, координуючи свою діяльність із Зовнішторгом РРФСР[1634].

24 липня 1922 року Раднарком СРСР затвердив концесійний договір з окремими підприємцями про утворення змішаного акціонерного товариства «Русфільм» з основним капіталом 500 000 карбованців золотом. Восени того ж року Міжробпом починає здійснювати постачання в СРСР фільмів і кінотехніки.

Для отримання в прокат іноземних фільмів ВУФКУ заснувало спільно із зарубіжними фірмами, Наркомзовнішторгом УРСР акціонерне товариство «Українфільм». Статут цього товариства, затверджений Головполітосвіти, був переданий на розгляд в концесійний комітет при Українській економічній раді на початку листопада 1922 року[1635]. До числа засновників увійшли приватні підприємці І. С. Спектор, М. Г. Бистрицький, Л. Г. Шафір. А також як пайовики — декілька німецьких фірм і московські фінансисти. Товариство планувало здійснювати прокат і продаж фільмів, хімікалій, фото-кіно-апаратури і технічного кіноустаткування[1636].

1923 рік став, деякою мірою, переломним і намітив основні напрями міжнародної діяльності ВУФКУ — поповнення прокатного фонду, закупівля негативної плівки, хімікалій, кінознімального устаткування для можливості налагодження власного кіновиробництва, продажу своєї кінопродукції, а також налагодження спільного з іноземними фірмами кіновиробництва (копродукції).

Експортні операції були спочатку дуже скромні, оскільки власне кіновиробництво знаходилося іще у зачатковому стані. Проте в січні 1923 року картина «Голод і боротьба з ним» була відправлена до Москви для демонстрації на Всеросійському

1633. Одесса: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 33.
1634. Мулянкин. Киев // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 38–39. Хоча в червні в пресі повідомлялося про отримання ВУФКУ кредиту на закупівлю кіноплівки та інших кінофотоматеріалів в розмірі мільйона карбованців золотом. Див.: Пролетарий. — 1922. — 16 июня.
1635. Вісті ВУЦВК. — 1922. — 4 листопада.
1636. Новое паевое о-во «Украин-фильм»: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 29.

з'їзді рад[1637], а згодом — і в Америку[1638]. У червні ВУФКУ уклало з різними московськими кіноорганізаціями договір про обмін кінохронікою[1639], а надалі продало картину «Хміль» в РРФСР[1640]. Також в РРФСР у Московський і Петербурзький райони продали картини «Привид бродить по Європі» і «Поміщик»[1641]. Але найголовнішим досягненням ВУФКУ у торгово-експортних операціях став продаж картин «Привид бродить по Європі» і «Поміщик». Один екземпляр фільму «Привид бродить по Європі» було відправлено в січні у Берлін за телеграфним розпорядженням голови ВУФКУ В. В. Прокоф'єва[1642], що знаходиться там, а в лютому, за повідомленнями преси, її було продано «в декількох екземплярах на Великоросію, а також і за кордон, і вже демонструється у Берліні»[1643] і користується успіхом у публіки[1644]. У квітні ВУФКУ отримало раніше куплені 100 наукових програм. Крім того, було укладено угоди із закордонними фірмами «Атлантик», «Іфа», «Амброзіо» і «Пате» на спільну експлуатацію в Україні картин, що випускаються цими фірмами[1645]. На основі угоди від 20 червня 1923 року ВУФКУ закупило в Німеччині картини на загальний метраж — 150 000 метрів. У цьому пакеті було 40 різних сюжетів за участю Чарлі Чапліна, фільми «Ліліан», «Галиотроп», «Будинок ненависті»[1646]. У листопаді в деякі країни Західної Європи було продано картину «Хміль»[1647].

Завдяки отриманому державному фінансуванню ВУФКУ змогло раціоналізувати роботу кінопрокатної мережі. У зарубіжних фірм здійснювалися закупівлі найпопулярніших фільмів. Таким чином, за відгуками фахівців, прокатна справа в Україні на наступний сезон була повністю забезпечена[1648].

У Харкові в січні відбулися прем'єри фільмів «Жебрачка із Стамбула», «Доктор Мабузе», «Сумурум», «Авантюристка з Монте-Карло», «Член парламенту» за участі І. Мозжухіна и М. Лисенка[1649]. В Одесі широко рекламували італійські картини «Таємниця індійського Раджі», «Таємниця замку Нансі», «Принц доларів», «Любов починається завтра», «Шлях зірок», «Жахлива дійсність», «Камо Грядеши» по роману Сенкевича, а також російські фільми «Ванька-Ключник», «Красуня Іола», «Мати», «Загадочный мир»та інші[1650]. У лютому-березні в Одесі демонструвалися картини «Юдиф і Олоферн» (грандіозна американська картина), італійська картина «Страсть дикаря» за участі Ф. Бертіні, «Федора», «Нана»

1637. Кинохроника: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 2. — Декабрь–январь. — С. 12, 16.
1638. Див.: «Голод и борьба с ним»: [Ред. ст.] // Зритель. — 1922. — № 7. — Сентябрь. — С. 6.
1639. У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 13.
1640. Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 25. — 5 июня. — С. 859.
1641. Хроника кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 4. — 31 января. — С. 15.
1642. «Призрак бродит по Европе» — заграницей: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 36–38.
1643. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 9–21 января. — С. 13; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 12–13; Б.Ф. За работой // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.
1644. Кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 6. — 20 февраля. — С. 15.
1645. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 11. — 8–15 апреля. — С. 12.
1646. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 3. — Спр. 48. — Арк. 13.
1647. Вісті ВУЦВК. — 1923. — 3 листопада.
1648. Всеукраинское Фото-Кино-Управление: (беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль–март. — С. 27.
1649. Хроника кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 4. — 31 января. — С. 15.
1650. Кинохроника: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 4. — Январь. — С. 13.













*Реклама
іноземних фільмів
в українському прокаті*

(по роману Золя у двох серіях за участі Ф. Бертіні), «Жебрачка із Стамбула», «Перлина Гарему», «Леді Гамільтон», «Доктор Мабузе» та ін.[1651]. Влітку преса повідомила про укладання Одеським відділенням ВУФКУ договору із найбільшими італійськими кінофірмами «Чінес», «Амброзіо» і «Італа», у зв'язку із чим в Одесу було доставлено першу партію із 40 кінобойовиків: «Синабар» (4 серії), «Форт № 34», «Цигани», «Червона любов», «Мрія любові», «Танго мерців» (3 серії), «Горизонталь», «Острів і Материк», «Скляний будинок», «Боротьба з хижаками», «Злодій», «Безмежна пристрасть», «Тріумф смерті», «Священна жертва», «Дві спокусниці», «Сафо» із кількох серій за участю артиста МХАТ Леонідова, «Зоряна ніч» та ін.[1652]. Окрім італійських фільмів, в Одесу доставили німецькі картини «Золота мумія», «Обітниця Ельки», «Ніч любові», «Живий труп» (по Л. М. Толстому), «Дитя вулиці», «Індійська гробниця» та ін.[1653]. За повідомленнями преси, в Харків надійшла велика частина іноземних фільмів, куплених комерційним директором ВУФКУ Григор'євим, серед яких: «Ню» за участю К. Фейдта, Е. Яннінгса, «Мрія любові» за участю Г. Лідтке, «Король цирку» комедія за участю М. Ліндера та ін. ВУФКУ продало Кіно-Москві ці фільми для прокату на території усього СРСР, за винятком України і Криму[1654].

Також ВУФКУ придбало 150 наукових фільмів, велика частина з яких — індустріального характеру, інші — з вузько наукових питань, а також ряд картин по творах російських і іноземних письменників[1655]. Крім того, було укладено договори з іноземними кінофірмами «Атлантик», «Іфа», «Амброзіо» і «Пате» на спільну експлуатацію на Україні картин, що випускаються цими фірмами[1656]. Також у пресі повідомлялося, що Одеським відділенням ВУФКУ отримано з Мілану від великої англо-американської кінофірми пропозицію про укладання договору на демонстрацію великого пакету картин на усю Україну[1657].

У 1923 році ВУФКУ разом з іноземними фільмами («Таємниці чорного материка», «Принцеса устриць», «Лукреція Борджіа», «Сафо», «Монна Віанна», «Трагедія любові», «Три мушкетери», «Вільгельм Телль» та ін.) закупило картини Госкіно і Севзапкіно («За владу рад», «Комедіантка», «Камергер його величності», «Розкольников», «Палац і Фортеця»)[1658]. За договором із Севзапкіно ВУФКУ отримувало картини, дозволені українською цензурою для експлуатації в кінотеатрах України і Криму[1659].

У 1923 році ВУФКУ також вело переговори і з Туркестаном, Сибревкомом і Пролеткіно. З Пролеткіно було укладено договір про роботу в Україні і Криму. За цим договором ВУФКУ і Пролеткіно проводили спільну кампанію по розширенню мережі пересувних і стаціонарних кінотеатрів. Пролеткіно при цьому

1651. Экономика кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 5. — Март. — С. 11; У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.
1652. Итальянские фильмы: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 14. — Июль. — С. 11.
1653. В Од. окр. фото-кино управы: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 11. — 8–15 апреля. — С. 21.
1654. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 6/7. — С. 3.
1655. Кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 6. — 20 февраля. — С. 15.
1656. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 11. — 8–15 апреля. — С. 12.
1657. У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.
1658. Вересов П. О местной киноработе // Кино-неделя. — 1924. — № 36. — 7 октября. — С. 15.
1659. Хроника: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1923. — № 13(888). — 2 апреля. — С. 18.









Реклама іноземних фільмів
в українському прокаті

не могло створювати власний виробничий і прокатний апарат, а провадило усю свою роботу виключно через ВУФКУ[1660].

На початку 1924 року у мюнхенської фірми «Кранседер» було закуплено різних товарів на суму 95 800 000 марок[1661]. У 1924 році вартість придбання за кордоном фільмів і кіноустаткування склала 1 000 000 карбованців[1662]. Левова частка закуплених картин була «комерційною», це пояснюється тим, що в умовах госпрозрахункової діяльності ВУФКУ мало самостійно знаходити засоби для реконструкції кінотеатрів, налагодження власного кіновиробництва і роботи кінопрокатної мережі. Щоб приховати свої наміри щодо «комерційного ухилу», керівники відомства повідомляли, що західні фірми, користуючись величезним прокатним дефіцитом, намагалися активно просувати на український ринок свою продукцію, зобов'язуючи за кожну «літературну, наукову або художню» стрічку купувати десять «трюкових, безідейних картин».

Як тільки почався заїзд російських кінопрацівників у Німеччину з метою позбавлення від прокатного голоду, з'ясувалося, що багато хто з них хотів здійснювати покупки монопольно на увесь Союз. Таким чином, конкуренція в Німеччині російських кінофірм Севзапкіно, Кіно-Москви та інших різних російських представництв, призвела до народження спеціальних паразитичних контор, що займаються, головним чином, перепродажем іноземної продукції на російський ринок за сильно завищеними цінами. Виниклий прокатний хаос змусив російський уряд вживати екстрених заходів для нормалізації даної ситуації. У травні 1923 року в РРФСР видається спеціальна постанова, що регулює механізм придбання іноземних картин і продаж радянських фільмів за кордон[1663]. А у квітні 1924 року Всесоюзна нарада по кіносправі приймає постанову про організацію «Єдиного бюро» для виробництва безпосередніх торгових операцій на зовнішньому ринку[1664].

У грудні 1922 року настає слушний момент для подальшого розвитку кіногалузі в Україні. ВУФКУ отримує урядове фінансування зі спеціального золотого фонду[1665]. На закупівлю кіно- і фототоварів Наркомосвіти УРСР виділив ВУФКУ 40 000 золотих карбованців. 20 грудня голова ВУФКУ В. В. Прокоф'єв і завідувач відділом центрального прокату Я. К. Соболєв виїхали у службове відрядження у Берлін, з розрахунком за необхідності відвідати й інші столиці країн Західної Європи. Мета поїздки — забезпечення приналежних ВУФКУ кіноательє виробничою сировиною і технічним устаткуванням, а також оновлення прокатного матеріалу для українських державних кінотеатрів. Делегація у той же час ставила собі за мету придбання для України необхідного технічного устаткування, яке дало б можливість піднести кінотеатральну справу на високий рівень. За час перебування у Берліні українська делегація провела переговори із найбільшими німецькими

1660. В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3–4. — Март–апрель. — С. 289.
1661. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 3. — Спр. 46. — Арк. 24, 26.
1662. Крым: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1924. — № 40/41. — 11 ноября. — С. 31.
1663. Инструкция о порядке ввоза кинокартин из-за границы и вывоза их за пределы РСФСР: Постановление Наркомпроса, НКВТ и НКВД от 5 мая 1923 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства РСФСР. — М., 1923. — № 40. — Ст. 434.
1664. Кино-совещание: [Ред. ст.] // Зрелища. — 1924. — № 81. — С. 14.
1665. У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 2. — Декабрь–январь. — С. 12.

фірмами про створення змішаних акціонерних товариств[1666]. За час перебування у Берліні Прокоф'євим було закуплено новітнє кіноустаткування і укладено договори на постачання сирої плівки[1667], також йому вдалося встановити зв'язок із низкою іноземних фірм, що надали кредит ВУФКУ. Велися переговори і з найбільшими західними фірмами «Кодак», «Пате», «Герц». Причому представники фірм «Кодак» і «Пате» виїхали у Берлін для переговорів і укладання договорів на постачання сирої плівки[1668]. У Берлін виїхав і директор Київського відділення ВУФКУ М. А. Стародуб, зважаючи на майбутню реалізацію договору, укладеного з іноземними кінофірмами[1669].

Завдяки відрядженню до Німеччини дирекції ВУФКУ вдалося налагодити міцні ділові зв'язки з низкою великих німецьких фірм («Крупп-Ернеман» та ін.), укласти чимало дуже серйозних угод, отримати великий кредит, придбати плівку, хімікалії, устаткування і апаратуру (знімальну кінотехніку, освітлювальні прилади і ін.) для ательє і лабораторій[1670]. Перша партія товарів, отриманих із Німеччини, включала: 10 000 м негативної плівки, 118 000 м — позитивної, 35 фільмів, проектори «Крупп-Ернеман», 2 кінознімальні камери «Нетрі» і багато хімікалій[1671]. Проте разом із необхідним устаткуванням було закуплено і сумнівну техніку — проекційні ліхтарі для проекції на екран предметів, що не просвічують, і апарат-патент «Іка» для навчання стрільбі по рухливих мішенях[1672].

Після попередніх переговорів із 8 фірмами і з'ясування стану німецького ринку В. Прокоф'єв повернувся у Харків, а Я. К. Соболєв залишився у Берліні для остаточного оформлення договорів з кінофірмами і вирішення поточних справ[1673]. На пленумі ВУФКУ, що відбувся у березні в Харкові, голова ВУФКУ В. Прокоф'єв, який повернувся з Німеччини, виголосив доповідь про перспективи радянського кіновиробництва за кордоном[1674]. В. Прокоф'єв був задоволений результатами поїздки і вважав, що вона вдала на 200%, а з отриманням замовлень продуктивність ВУФКУ збільшиться в чотири рази. Відносно перспектив кіновиробництва Прокоф'єв заявив, що «робота буде налагоджена в належному масштабі і технічно виробничий апарат буде міцний зорганізовано. <…> А через три роки кінематографічна промисловість стане другою цукровою промисловістю на Україні»[1675].

1666. Заграничная поездка: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1923. — № 2/3. — Декабрь–январь. — С. 29.
1667. Хроника кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 4. — 31 января. — С. 15.
1668. Кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 6. — 20 февраля. — С. 15; Берман Л. Кино на Украине // Экран. — 1923. — № 1. — С. 5–7.
1669. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 9–21 января. — С. 13; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 12–13.
1670. Ближайшие перспективы нашего производства. Зав. ВУФКУ В. В. Прокоф'єв // Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль–март. — С. 19–24.
1671. Всеукраинское Фото-Кино-Управление: (беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. . Корном) // Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль–март. — С. 27; В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март–апрель. — С. 289; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 15. — Май. — С. 13; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 25. — 5 июня. — С. 859
1672. Кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 6. — 20 февраля. — С. 15.
1673. ЦДАВО України. — Ф. 16. — Оп. 1. — Спр. 40. — Арк. 122.
1674. Б. Ф. За работой // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.
1675. Ближайшие перспективы нашего производства. Зав. ВУФКУ В. В. Прокоф'єв // Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль–март. — С. 19–24.

Майже увесь час свого перебування за кордоном Прокоф'єв присвятив ознайомленню із сучасною технікою кіновиробництва, відвідував ательє, лабораторії, фабрики і технічні майстерні, і дійшов висновку, що недостатньо обмежитися лише придбанням новітнього кіноустаткування. Необхідно приїжджати на місце і вчитися. Прокоф'єв розпорядився відібрати найкваліфікованіших фахівців ВУФКУ для майбутнього відрядження за кордон з метою навчання[1676].

П. Ю. Дятлов листом від 30 березня 1923 року повідомляв Наркомосвіти УРСР:

«Тут Яків Климентович Соболєв за дорученням В. В. Прокоф'єва купує для ВУФКУ фільми і просить для них робити тільки російські написи. Чи не потрібно й українських? Чи тільки українських?.. Ви зовсім про нас забули… Сподіваємося, що згадаєте про нас і пришлете хоч би вже прийняті постанови про продовження стипендії тов. Довженко»[1677].

У квітні 1923 Я. К. Соболев виїхав в Харків, передавши усі справи і право представляти інтереси ВУФКУ в Німеччині М. Ф. Андрєєвій-Горькій, яка на той час працювала у фото-кіновідділі Торгпредставництва РРФСР[1678]. У кінці цього ж року уповноважений представник Наркомосвіти УРСР у Берліні О. Х. Аусем повідомляв ВУФКУ у Харків:

«Ще з часу перебування за кордоном тов. Ардатова, Повпредставництво УРСР жваво цікавиться питаннями поширення за кордоном наших українських фільмів. Спочатку передбачалося використовувати для таких фільмів роботи і картини Помгола. Згодом увага зверталася більше на зйомки, що ілюструють виробничий підйом і відродження господарського життя. На основі доповідних записок тов. Ардатова склалося враження, що у Ваших шафах зберігається багато сотень метрів негативів, на яких зображено господарські будні, культурні новації і політичне життя на Україні. Тепер цією справою зацікавилася промислова і торговельна акціонерна компанія Міжнародної Робочої Допомоги (МРД) Радянської Росії (Берлін, Унтер ден Лінден, 11). Ця компанія має свого постійного представника в Москві, якому доручено встановити з Вами зв'язок, а якщо буде необхідно, то і виїхати в Харків. У листі до мене компанія наголошує, що найбільші шанси на увагу Західної Європи можуть мати фільми з життя і боїв Червоної Армії, фільми сільськогосподарські, промислові і фільми про окремі виробничі процеси і, нарешті, фільми хронікальні (подібно до Пате-журнала). Але обов'язковою умовою компанія висуває передачу їй тільки негативів, бо для смаків західноєвропейської публіки обробка має бути іншою, чим у нас. Значний комерційної вигоди ні для вас, ні для МРД, я думаю, від цієї справи чекати не можна, проте політичне значення цього заходу, якщо воно вдасться, — величезне. Ось чому, як мені здається, Вам необхідно, наскільки це можливо, бути поблажливим до представника Міжнародної Робочої Допомоги, коли він до вас звернеться»[1679].

Уповноважений представник Наркомосвіти УРСР в Німеччині О. Х. Аусем жваво цікавився можливістю взаємовигідної співпраці кінематографістів України

1676. Там само.
1677. ЦДАВО України. — Ф. 16. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 206.
1678. Там само. — Ф. 16. — Оп. 1. — Спр. 40. — Арк. 122; Ф. 166. — Оп. 4. — Спр. 1122. — Арк. 158.
1679. Там само. — Ф. 16. — Оп. 1. — Спр. 5. — Арк. 41.

і Німеччини. Так, в листопаді 1923 року у своєму листі в Наркомосвіти УРСР він радив придбати ВУФКУ німецькі науково-популярні картини «Гіпноз», «Гігієна браку», «Досліди Штейнаха» («Омолоджування»)[1680].

За деякими свідченнями, об'єм торговельних та інших угод радянських кіноорганізацій з Німеччиною складав 90% від усіх торговельних угод з іншими країнами, разом узятими. Німеччині вигідно було поставляти в СРСР великі партії кіноплівки, знімальної і демонстраційної апаратури. Для радянських кіноорганізацій німецькі кінофірми теж були бажаними, надійними партнерами, адже Німеччина не лише продавала в СРСР свої товари, але і першою стала закуповувати радянські фільми.

Ще декілька слів про одну подію. У червні 1923 року в Харкові утворюється українське відділення всесоюзного А/Т Пролеткіно. Підписаний договір між українським відділенням Пролеткіно і ВУФКУ з Наркомосвіти і Головполітосвіти УРСР надавав товариству право прокату власної кінопродукції на території усієї республіки[1681]. Згодом представництва Пролеткіно відкрилися в Катеринославі, Полтаві, Києві і Вінниці[1682].

У 1924 році між правлінням «Кіно-Москви» і правлінням ВУФКУ було досягнуто угоду про передачу «Кіно-Москві» генерального представництва ВУФКУ на увесь СРСР[1683]. З італійськими і французькими кінофірмами підписується угода про обмін кінохронікою[1684]. А в Америку і Канаду продається фільм «П'ять років радянської влади», де він демонструється з великим успіхом[1685]. Паралельно триває закупівля різного іноземного кіноустаткування. Восени з-за кордону повертається делегація ВУФКУ, що закупила велику партію нових картин і нове кіноустаткування для усіх ательє ВУФКУ[1686].

Також ВУФКУ починає тісно співпрацювати з Асоціацією революційної кінематографії (АРК). Основною метою роботи АРК було підвищення кваліфікації працівників кіно, а також об'єднання навколо кінопромисловості усієї партійної і радянської громадськості під гаслом «кіно — могутній засіб боротьби за комуністичну культуру». З цією метою для АРК створюється ряд наукових кабінетів — виробничий (з відділами операторським, лабораторним), помічників режисерів, режисерським, акторським. Для роботи на селі — музичні ілюстрації до картин, прокатний, кіноекономіки, сценарний, науковий фільм і кабінет міжнародного зв'язку з іноземними працівниками кіно, центральне довідкове бюро з питань кінематографії, дослідний кабінет по роботі над вивченням глядача, музей кіно

1680. Там само. — Арк. 79.
1681. Харьков: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 45.
1682. Обзор деятельности отделений и уполномоченных Пролеткино: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1924. — № 1. — С. 52–53.
1683. Кино-Москва: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1924. — № 3. — С. 41
1684. Кинохроника: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 149(1340). — 2 июля. — С. 4.
1685. Успех советской фильмы в Америке: [Ред. ст.] // Рабочий зритель. — 1924. — № 14. — 8–13 апреля. — С. 14.
1686. Работа закупочной экспедиции ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1924. — № 45. — 9 декабря. — С. 15

і центральна кінобібліотека[1687]. В 1925–1926 роках представництва АРК організовуються в Криму[1688], Одесі[1689], Харкові[1690], Києві[1691], Катеринославі[1692].

По лінії прокату в 1925–1927 роках також проходить розширення діяльності відомства. ВУФКУ купляє у Госкіно картини «Старий Василь Грязнов», «Пригоди Містера Веста», «Тепла компанія», «На крилах до неба», «Банда батьки Книша», «Євдокія Рожновська» і «Червоний газ». У свою чергу, Госкіно купує для експлуатації в районах Урало-Сибірському, Південно-Східному із Туркестаном картини ВУФКУ «Розповідь про сімох повішених», «Хміль», «Поміщик», «Слюсар і канцлер», «Поєдинок», «Кандидат у президенти» і «Хазяїн чорних скель»[1693]. У московської кіноорганізації Межрабпом-Русь ВУФКУ закупило картини «Ведмедяче весілля», «Колезький реєстратор», «Закрійник з Торжка», «Цегла», «Шахова лихоманка»[1694]. У 1927 році Держкінпрому Грузії ВУФКУ продало 21 фільм, у свою чергу, закупивши у нього 12[1695]. Білгоскіно продало 14 фільмів, а закуплено — 2. Узбеккіно — 20 картин, закуплено — 2. Держвоєнкіно куплено 2 картини і у «Межрабпом-Русь» — 6. Також ВУФКУ продало Совкіно[1696] 9 картин на загальну суму — 571 000 крб., купивши у Совкіно на таку ж суму 30 картин російського виробництва[1697].

У 1926 році, за повідомленням преси, ВУФКУ отримало ряд найновіших закордонних фільмів, серед яких: «Пьєтро Корсар» з Паулем Ріхтером в головній ролі — «Експрес кохання» за участю Осі Освальд, «Німа Вежа» за участю Ксенії Десни і американський трюковий фільм у 4-х серіях «Акула» та ін.[1698]. У 1927 році ВУФКУ планувало купити за кордоном 104 програми, причому відбір їх мав бути

1687. К организации АРКа на Украине: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 51. — 2–8 листопада. — С. 10.
1688. АРК в Крыму: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 4/5. — Апрель–май. — С. 37.
1689. АРК в провинции: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 8. — Август. — С. 31–32.
1690. М. И. Харьковская АРК // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 33; Харьковский АРК: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 11/12. — Ноябрь–декабрь. — С. 36.
1691. К организации АРКа на Украине: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 51. — 2–8 листопада. — С. 10.
1692. Борух. Общими силами // Искусство и физкультура. — 1926. — № 4(18). — 26 января. — С. 13.
1693. Госкино на Украине: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 8. — 24 февраля. — С. 17 .
1694. «Новини прокату»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 12(21). — 23 березня. — С. 12.
1695. У травні 1927 року Голова правління ВУФКУ О. Шуб на освітленні в Наркомосі повідомив, що складено угоду, з Госкінпромом Грузії про покупку 17 картин на суму 91 000 карб., і в свою чергу ВУФКУ продає грузинському відомству 27 картин на суму 70 000 карб. Див.: Про обмін кінокартинами з Грузинської РСР: Із протоколу постанов та розпоряджень Наркома освіти УСРР від 24 травня 1927 р. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 526. За повідомленнями преси взаємини ВУФКУ і Госкінпрому Грузії почали налагоджуватися в 1927 році. До цього, на думку грузинського кіновідомствв, з вини української сторони ці відносини були розірвані, через відмову ВУФКУ від перепроката, запропонувавши лише форму купівлі-продажу. Див.: Гр. К. Спор Госкинпрома с ВУФКУ // Кино-фронт. — 1926. — № 2/3(5/6). — С. 33.
1696. Взаємовідносини ВУФКУ і Совкіно детально розглянуті в підрозділі «Формування кінопрокатної мережі».
1697. Шуб О. Блокаду знято: (До встановлення нормальних взаємовідносин межи кіноорганізаціями союзних республік) // Кіно. — 1927. — № 10(22). — Червень. — С. 1; Його ж. Дайте плівки / О. Шуб // Кіно. — 1927. — № 13(25). — Червень. — С. 1.
1698. Новини прокату: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 7(16). — 16 лютого. — С. 11.



Держкіно ім. КОТОВСЬКОГО.

С. В. Д.

В одном из южных городов, в начале 19 столетия, организовался „Кружок вольнодумцев", известный впоследствии под названием „Южных декабристов".

В этот город приехал аферист и шуллер Медокс. Он вел широкий образ жизни. Средства для этого Медокс добывал, обыгрывая в карты своих знакомых. Однажды, один из его знакомых, проигравшись в карты, вместо денег дал Медоксу кольцо, на котором были выгравированы три буквы — „С. В. Д."—инициалы его невесты.

Вскоре после его прибытия в город, поручик Суханов разоблачает Медокса. Последний, зная о принадлежности Суханова к кружку и желая спастись, показывает Суханову кольцо, на котором были выгравиров. буквы „С. В. Д." и говорит, что это означает „Союз Великого Дела" — лозунг северных декабристов. Суханов, поверил Медоксу, вводит его в кружок, где он быстро завоевывает доверие.

Южные декабристы организовали восстание. Когда оно близилось к благоприятному исходу, Медокс предает их и восстание подавлено.

На этом карьера Медокса кончается. Он разоблачен в мошенничестве и подлогах посажен в тюрьму. Там он был застрелен по приговору кружка декабристов.

ЛИСТІВКА
ДНЯМИ
ПОСТАНОВКА
В ДЕРЖКІНІ
ім. Г. КОТОВСЬКОГО
Колодязьн. зав.
№ 9. Телеф. 17/01.

1-ша раддрук. „Полтава-поліграф" № 744—1260. Окрліт № 91-Полтава. 6.000.

Рекламна листівка одеського кінотеатру «ім. Котовського»

ретельніший, чим раніше. На думку комерційного директора ВУФКУ Л. Кертеса, така кількість закуплених програм повністю задовольнить ринок України[1699].

Датою виходу української кінематографії на іноземні ринки можна вважати другу половину 1927 року. До цього про українське кіно за кордоном практично нічого не знали. Тільки після підписання угоди між ВУФКУ і Совкіно, що зайняло міцні позиції на міжнародній арені, з'явилася можливість експортувати українські фільми за кордон. «Питання про вихід на закордонний ринок також стоїть перед нами, після «Панцерника "Потьомкіна"» і «Матері» інші союзні кіноорганізації не лише вийшли, але навіть завоювали доволі значні позиції на європейському ринку. — Відзначав голова правління ВУФКУ О. Шуб. — Завдяки самоізоляції ВУФКУ досі не має ніяких зовнішніх зносин. І продукція в середньому не гірше за продукцію інших радянських і організації. Нам потрібно наполегливо домагатися можливості вийти на закордонний ринок. Перші кроки в цьому напрямі ВУФКУ вже зробило»[1700].

Український кіноринок складав лише 20% союзного. 80% союзної території до 1927 року було для української кінематографії закрито. У 1927 році ВУФКУ змогло реалізувати кіноорганізаціям інших республік фільмів на суму близько 700 000 карбованців і ще мало в наявності для продажу картин власного виробництва на 1 200 000 карбованців[1701]. Проте, у зв'язку із виходом на союзний ринок перед ВУФКУ постало питання про виробництво не менше 70 копій кожного фільму.

1699. Кертес. ВУФКУ // Театр. — 1926. — № 32(99). — 8 августа. — С. 9.
1700. Його ж. До Всеукраїнської кінонаради // Кіно. — 1927. — № 12(24). — Червень. — С. 1–2.
1701. Його ж. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4–5.








Худ. Держкіно ім. ФРУНЗЕ

З Вівторка 21 грудня (Щоденно)

I. Світовий Германський Кіно-роман на 8 част.

ПАСИНКИ БЕРЛІНУ

в головних ролях:

Бернгардт Гетцке, Егде Нісен та Меді Хрістіано

Режисер ГЕРБЕРТ ЛАМПРЕХТ.

КОЛОСАЛЬНА ПОСТАНОВКА. — Блискучі відгуки преси.

2 бойовика 10 част. в 1 вечір

II. ВПЕРШЕ НА УКРАЇНІ.

СВІТОВИЙ АМЕРИКАНСЬКИЙ АРТИСТ

ГАРОЛЬД ЛЛОЙД

в найкращій з найкращих картин сезону в 2 част.

НА ВСІХ ПАРАХ

Безперервний сміх!

Ґрандіозна постановка!

СПЕЦІЯЛЬНА МУЗИКА

Оркестр під орудою Л. Я. МОГІЛЕВСЬКОГО.

Початок о 6 годині вечора

МІСЦЯ НУМЕРОВАНИ

БЕРНГАРДТ ГЕТЦКЕ

ГАРОЛЬД ЛЛОЙД


БОльшой РИшельевский ТЕатр

21 АВ 22 ГУ 23 СТА 24

только 4 дня

МОНОПОЛЬНО

Кино боевик с участ. известного Америк. сыщика ЧАЛЫ, в 9 част.

ТАЙНА ЧЕРНОГО РИДИКЮЛЯ

в картине участвуют артисты инсценир. картину ЧЕРНЫЙ ЯЩИК.

Америк. трюковая комедия

ЧЕЛОВЕК ОБЕЗЬЯНА

в главной роли ЧАРЛИ ЧАПЛИН.

Живой Слон, Лев в роли артистов.

Начало в 6 час. веч.



Реклама іноземних фільмів в українському прокаті

У РРФСР на відміну від України на початку 1920-х років не було єдиної кіноорганізації, контролюючої кіновиробництво і кінопрокат республіки. До декрету РНК РРФСР від 19 грудня 1922 року, що організувало Госкіно, експорт та імпорт в області кінематографії носили випадковий характер. Усі існуючі підприємства конкурували між собою. Усе, що стосувалося експорту, за радянським законодавством знаходилося у віданні Зовнішторгу. Після набуття чинності декрету від 19 грудня 1922 року, в якому серед повноважень Госкіно надавалася і монополія на кіно, Зовнішторг і Наркомосвіти визнали, що і права на операції з придбання фільмів за кордоном мають належати також Госкіно, в порядку наданої йому монополії. Президія Держплану прийняла імпортний план на 1923 року всього у розмірі 100 000 карбованців золотом. Після звернення Госкіно в ряд інстанцій, за підтримки НКО імпортний план було збільшено до 3 000 000 карбованців золотом[1702].

В реальності Госкіно не мало належного авторитету, а існуючі великі підприємства, користуючись своїм економічним розвитком і зв'язками із закордонним ринком, встановленими до видання декрету про монополію, продовжували конкурувати з Госкіно. Усвідомлюючи, що Госкіно неспроможне використовувати ті необмежені права, які йому було надано, Наркомосвіти постановою від 13 березня 1924 року запропонував створити нове Центральне Бюро по імпорту і експорту у сфері кінематографії. Але ця пропозиція не була підтримана урядом, і конкуренція Госкіно з окремими кінопідприємствами тривала до тих пір, поки питання про імпорт іноземних фільмів у 1923–1924 роках не було врегульовано Плановою комісією Зовнішторгу, без участі усіх зацікавлених кінопідприємств.

Для закупівлі за кордоном фільмів і кіноплівки було виділено для усіх кінопідприємств СРСР усього лише 250 000 карбованців золотом. Внаслідок чого окремі кінопідприємства увійшли у безпосередні переговори із Зовнішторгом, бажаючи отримати дозвіл індивідуально здійснювати необхідний ним імпорт і експорт. У результаті об'єм імпорту Північзахкіно у 1924 році склав 339 667 карбованців золотом, а загальна цифра імпорту усіх кінопідприємств за 1924 рік досягла значної цифри — 3 100 000 карбованців золотом[1703]. Таким чином, проект централізації імпорту через Госкіно провалився.

На початку 1920-х років все частіше в РРФСР звучать заклики до створення за кордоном спеціальної експортно-імпортного організації, що працювала б на комерційних засадах під загальним контролем Наркомзовнішторгу. Створення подібної структури мало покласти край тому стану, коли радянська кінематографія на закордонному ринку була представлена декількома кіноорганізаціями, що конкурують між собою. Крім того, ці розрізнені організації були малопотужними окремо і не мали можливості вступити безпосередньо в переговори з іноземними кіновиробниками, і вимушені були купувати картини у посередників за завищеними цінами. Об'єднання ж експортно-імпортних операцій в єдиній організації надасть можливість здійснювати закупівлі якіснішого матеріалу на вигідніших

1702. Маршан Р., Вейнштейн П. Вказ. пр. — С. 139
1703. Там само. — С. 76–77.

умовах, за умови, що ці операції будуть регулюватися компетентним державним кіноцентром[1704].

Про хаос із закупівлями кінопродукції за кордоном зазначав М. Лебедєв у статті «Стосовно питання про нашу кіно політику», опублікованій у газеті «Правда» 14 січня 1923 року:

«У Берліні на ґрунті прокатної спекуляції навколо “російського кіноринку” виникла буквально золота лихоманка. Картини з “ліцензом на Росію” рвуть один у одного. Їх купують представники Зовнішторгу, ВФКО, тресту “Кіно-Москва”, приватних московських і провінційних прокатних контор, ризькі і ревельські ділки (для “транзиту”), дипломати і співробітники місій, льотчики “Дерулюфта”… Конкуренція і ажіотаж навіть між держорганами перевершує усі прийнятні межі. Ціни на фільми щогодини лізуть вгору… Радянському карбованцю риється ще одна яма. Зрозуміло, що у подальшому подібного роду анархію в області кінопрокату терпіти більше не будуть. І не лише з причин ідеологічних, але і з причин економічних»[1705].

У зв’язку із відсутністю механізму централізованих експортно-імпортних операцій, у 1924 році на Всесоюзній кінонараді розглядалася можливість врегулювання процесів імпорту і експорту у всесоюзному масштабі. Було запропоновано два варіанти — створення єдиного закупівельного всесоюзного центру або акціонування між кінопідприємствами окремих союзних республік[1706].

До 1925 року планового продажу картин за кордон не було, якщо не рахувати єдину операцію з Німеччиною по картині «Палац і фортеця» і розгорнутою Міжробпомом і Північзахкіно в США і Європі кампанію допомоги голодуючому Поволжю[1707]. Відносно систематичний експорт радянських картин почався, лише з 1925 року, завдяки організації компанії Совкіно. Німецька фірма «Ллойд-кінофільм» у кінці 1925 року придбала на Німеччину з Польщею, Прибалтикою і Фінляндією 13 картин виробництва Межрабпом-Русь, поклавши цим початок стабільному кіноекспорту. Згодом «Панцерник “Потьомкін”» було продано у 25 країн, «Мати» — в 10.

Першим завданням, яке постало перед Совкіно в цій області при його організації в березні 1925 року, було забезпечення централізованого кінопрокату. Здолавши перші труднощі організаційного періоду, вирішивши питання із необхідними для перших закупівельних операцій кредитами, Совкіно в травні 1925 року організовує при берлінському, а в червні — при паризькому торгпредстві, а згодом — в Нью-Йорку і Лондоні свої відділення, які починають працювати, в першу чергу, в області імпорту кінокартин[1708].

1704. Анощенко А. Киновнешторг // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 22.

1705. Цит. за: Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и киновіданні. Статьи, исследования, выступления. — М.: Искусство, 1974. — С. 45.

1706.Голдобин. К Всесоюзному совещанию по киноделу // Пролеткино. — 1924. — № 1. — С. 22.

1707. Чвялев Е. Советские фильмы за границей: Три года за рубежом. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 10–11.

1708. А. Л-ос. К организации Совкино: беседа с Председателем правления Совкино т. К. М. Шведчиковым // Кино-неделя. — 1925. — № 8(55). — 17 февраля. — С. 5. Відкриття експортно-імпортних контор Совкіно в Берліні і Парижі пропонувалося ще в 1924 році в процесі обговорення проекту створення Совкіно. Див.: К объединению киноорганизаций РСФСР: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 42. — 18 ноября. — С. 6.

У своїй практичній роботі, завдяки можливості виступати на міжнародній арені як монополіст від імені РРФСР (якщо не СРСР) Совкіно вдалося досягти істотних результатів в області укладання договорів, а головне — зменшення цін на закупівлю іноземних картин[1709].

Завдяки монополії Совкіно поступово планувало витісняти з ринку посередників, що стояли між кіновиробниками і кінопрокатниками. Зокрема, Совкіно уперше уклало прямі договори з найбільшими американськими фірмами «Універсал», «Парамаунт», «Ферст-національ», «Інтер-океан», які раніше не працювали з СРСР, а продавали свої картини через європейських посередників. Також Совкіно вдалося отримати знижки і на закупівлю кіноустаткування і хімікаліїв і збільшити термін розрахунку по кредитах від 2-3 місяців до року[1710].

З часом Совкіно вдалося нормалізувати ситуацію з придбанням знімальної техніки французьких компаній «Дебрі» і «Еклер», тобто домовитися про пряме постачання, а не через німецьких посередників. Це було обумовлено тим, що Совкіно як єдина організація, що представляє РРФСР, змогла отримати кращі умови, на правах крупного клієнта. Проте у той час не вдалося домовитися про прийнятні умови з німецькою компанією «Агфа», і тому Совкіно уклало договори з фірмами «Герц», «Пате» та ін.

У березні 1926 року на нараді кінокомісії ЦК ВКП(б), де обговорювалася робота ВУФКУ, було вирішено «Стосовно питання про виступи за кордоном вирішено: вважати обов'язковим, щоб за кордоном усі кіноорганізації виступали як єдина особа. Будь-яка конкуренція на закордонному ринку між кіноорганізаціями СРСР неприйнятна. У діяльності по закупівлі картин за кордоном необхідно всіляко уникати посередників. Визнано за необхідне тримати твердий курс на спільні закупівлі союзних кіноорганізацій і узгодження планів закупівель»[1711].

З експортом картин в цілому по СРСР теж ситуація була не найкраща. Головна причина — неприйнятність змісту радянських картин для глядачів Європи і Америки. Також, слід зазначити, що ще не було налагоджено належним чином попередню роботу по просуванню картин — реклама в пресі, видання багато ілюстрованих проспектів, організація громадських переглядів за кордоном.

Ще однією перешкодою в просуванні радянських картин на європейський ринок були закони в області кіно, прийняті в Західних країнах. У Німеччині, наприклад, прокатом іноземних картин могли за чинними законами займатися лише німецькі фірми, які експортують у відповідні країни фільми власного виробництва. Крім того, великі німецькі контори були пов'язані з американськими фірмами. Аналогічна ситуація була у Франції. У Англії також було видано відповідні закони, спрямовані не тільки на збереження валюти, яку отримують американські кінокомпанії, скільки на боротьбу з чужою ідеологією, яку американські кінокомпанії імпортують разом зі своїми фільмами, що заповнюють 90% англійських екранів. Уряди Німеччини і Франції ввели, так званий, контингент, регулюючий ввезення іноземних фільмів у суворій відповідності з кількістю вітчизняної про-

1709. Производство и прокат: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 8(55). — 17 февраля. — С. 1; Алейников М. Организация кинопроизводства // Советское кино. — 1926. — № 3. — Апрель. — С. 8.
1710. Кауфман Е. Наш экспорт-импорт // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 11/12. — Ноябрь–декабрь. — С. 21–23.
1711. Кино. — 1926. — № 13. — 30 марта. — С. 1.

дукції (компанія, що випустила два фільми, отримує право на придбання одного, випущеного за кордоном)[1712].

Крім того, радянській кінопродукції довелося зіткнутися із жорсткою конкуренцією з американською, французькою, італійською, шведською, данською і англійською кінематографіями. Проте, робота Совкіно щодо просування на захід радянської кінопродукції дала згодом позитивний результат. За різними джерелами, динаміка кіноекспорту в 1925–1927 роках виглядає таким чином: прибуток від експорту картин у 1925 році складав 50 000 карбованців. 1926 року вдалося продати 39 радянських картин у 32 країни на загальну суму близько 400 000 карбованців. За перше півріччя 1927 року експортні операції перевищили показник 1926 року[1713]. За іншими джерелами, в 1925 році було продано 101 фільм у 24 країни, а в 1926/27 виробничому році експортовано вже 499 картин у 53 країни[1714], а об'єм експортно-імпортних операцій кіноорганізацій СРСР до 1927 року досяг 1 000 000 карбованців на рік[1715]. У 1925/26 році радянські фільми потрапили в 22 країни, через рік — у 52, а ще через рік — у 54. По числу проданих картин за три роки, до 1 жовтня 1928 року було продано за кордон 63 фільми[1716], а з проданих до Німеччину в 1928 році — 80% складала продукція Межрабпома[1717]. ВУФКУ, виробництво якого з 1924 по 1928 року збільшилося втричі в експорті, не досягло відчутних результатів, виступаючи з продажем своїх фільмів на зовнішньому ринку окремо від кіноорганізацій РРФСР і Держкінпрома Грузії, які проводили свої експортні операції через Совкіно.

Радянська кінематографія здійснювала свої експортні операції через 14 представництв Зовнішторгу в різних країнах, яким, за надані послуги Совкіно і кіноорганізаціям інших союзних республік, що мали право імпортно-експортної діяльності, виплачували комісійні від своїх прибутків в межах від 2% до 5%. У кінці 1926 року з метою просування своєї продукції в Америку кіноорганізації Совкіно, Міжрабпомфільм і ВУФКУ стали пайовиками акціонерного товариства Амкіно[1718].

1712. Алейников М. Вказ. пр. — С. 8. Система кіноконтінгента була впроваджена і в СРСР, причому з кожним роком сума на покупку іноземних картин зменшувалася. Це було пов'язано з бажанням влади витіснити з радянських екранів продукції Західних кінофірм, і весь кінопрокат зосередити на роботі з вітчизняною кінопродукцією. Однак незміцніле радянських кіновиробництво змушене було всіляко боротися за можливість придбання іноземних фільмів, оскільки за рахунок прокату фільмів власного виробництва не могло вижити в умовах господарського розрахунку (наприклад, встановлений на ввезення кінофільмів в РРФСР контингент в 1924–1925 операційному році склав 2 000 000 карбованців , що давало можливість придбати приблизно 2 500 програм. Див.: Кауфман Е. Удельный вес советского кинопроизводства в прокате // Кино-неделя. — 1925. — № 6(53). — 16 декабря. — С. 8.

1713. Тимофеев В. Советский фильм заграницей // Рабочий и театр. — 1927. — № 21(140). — С. 17.

1714. К XV съезду ВКП(б). I. За два года (к организационному отчету ЦК ВКП(б). II. Отчеты отделов ЦК ВКП(б). — М.–Л.: Государственное издательство, 1927. — С. 137–139.

1715.Салтанов Ю. [Кинопроизводство и кинопрокат в СССР] // Советское искусство. — 1927. — № 5. — Май. — С. 92.

1716. Чвялев Е. Советские фильмы за границей: Три года за рубежом. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 36.

1717. Рабочее кино за рубежом: [Ред. ст.] // Советское искусство. — 1928. — № 2. — Февраль.

1718. Советская фильма на американском рынке: (Беседа с председателем Амкино (Нью-Йорк) Л. Монозоном) // Жизнь искусства. — 1929. — № 40(1360). — 6 октября. — С. 14.

У звіті про стан кінематографію РРФСР за 1925–1928 роки Г. М. Болтянський відзначав, що за цей час вдалося продати 62 картини в 54 країни:

«Не залишилося жодної великої держави, де б в тій чи іншій кількості не купувалися радянські фільми. Доля участі в загальному експортному балансі по окремих кіноорганізаціях, приблизно, така: продукція Совкіно — 65%, продукція Міжрабпомфільма — 32%, Держкінпрома Грузії — 2% і Держвоєнкіно — 1%. <…> За кількістю споживання радянських фільмів на першому місці йдуть Прибалтика, Австрія, Німеччина, Південна Америка, Польща, Китай, Греція, Чехословаччина, Туреччина і т. д. Окрім художніх фільм, закордон споживає також і нашу хроніку. Другий рік поспіль «Совкіно-журнал» регулярно купується і демонструється в США, в Чехословаччині і у Франції. Якщо простежити по роках динаміку ціннісного зростання радянського кіно-експорту, то він виглядає так: 1925/26 р. — 145; 1926/27 — 296; 1927/28 — 340. Таким чином, ми маємо в наявності відносно швидке зростання радянського кіно-експорту»[1719]. До середини 1929 року була опублікована статистика експорту радянських фільмів, згідно з якою в 1925–1929 роках радянські картини закупили 54 країни: Прибалтика — 41, Польща — 33, Австрія — 31, Німеччина — 30, Чехословаччина — 28, Південна Америка — 22, Греція — 19, Франція — 19, Фінляндія — 18, Голландія — 17, Норвегія і Угорщина по 15, Італія і Швейцарія по 14 і т. д.[1720].

З 1925 року ВУФКУ починає проводити широкомасштабну роботу по пропаганді українських фільмів в РРФСР. У Москві відкривається представництво ВУФКУ (вул. Станкевича, 23)[1721], а згодом — кінотеатр «Ермітаж». Відкриття кінотеатру відбулося 25 жовтня 1927 року. Кінотеатр був прекрасно облаштований — зимові фойє і зимовий сад, для музичного супроводу картин був запрошений симфонічний оркестр у складі 35 музикантів. На відкритті кінотеатру демонструвався фільм «Тарас Трясило»[1722].

Також ВУФКУ широко використовувало громадські перегляди і брало участь у різних виставках. Фільм «Звенигора» було показано на громадському перегляді в Москві, а потім його планували відправити до Парижа і Берліна[1723]. У рамках

1719. Кино-справочник / Под ред. Г. М. Болтянского. — М.-Л.: Теакинопечать, 1929. — С. 363.
1720. Чвялев Е. Итоги советского киноэкспорта // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 63.
1721. ВУФКУ (представительство): [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 1. — С. 15. Про наміри ВУФКУ відкрити відділення в РРФСР повідомляла російська преса ще в грудні 1923 року. Див.: ВУФКУ: [Ред. ст.] // Зрелища. — 1923. — № 40. — С. 21. Ось як російська преса описувала роботу представника ВУФКУ в РРФСР: «В Москві для того, щоб демонструвати свій “товар” перед Совкіно, представниками радянського друку і кіноорганізаціями РРФСР спеціально сидить член правління ВУФКУ т. Кертес, займає номер в Московському готелі, платить за кінотеатр, за проекцію картин, за їх ілюстрацію, їздить на автомобілі і отримує відрядження. Потрібно взяти до уваги також вартість вартість оголошення півшпальти в "Известиях" і "Правді", а також вартість всіх оголошень в інших газетах». Див.: ВУФКУ прошибает «блокаду»: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 39.
1722. Театр ВУФКУ в Москве: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 46(201). — 1 ноября. — С. 8.
1723. «Звенигора» за кордоном і в Москві: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 15; «Звенигора» за кордоном // Червоний шлях. — 1927. — № 12(57). — Грудень. — С. 187; Про «Звенигору»: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 1(58). — Січень. — С. 161; О «Звенигоре»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928(129). — № 28. — 18 января. — С. 17; «Звенигора» в Парижі: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 6. — 21 лютого. — С. 13.















Реклама українських фільмів в РРФСР

культурних зв'язків між РРФСР і УРСР, ВУФКУ проводить в Москві «тиждень українського мистецтва». Шумний резонанс викликала картина «Арсенал»[1724].

Українське кіновідомство здійснювало постачання своїх фільмів і в Польщу, уклавши угоду з «Полонією-фільмом». У 1927 році до Варшави були відправлені картини: «Алім», «Тарас Шевченко» (2 серії), «Сорочинський ярмарок», «Свіжий вітер», «Таміла», «Мандрівні зорі», «Тарас Трясило», «Микола Джеря», «Борислав сміється», «Муть», «Звенигора», «Черевики», «Василина»[1725]. У списку експортованих картин більшість стрічок були національної тематики, оскільки ці фільми планувалося демонструвати і в Галичині. Завдяки цим фільмам на Західній Україні мало скластися враження про національно-культурний підйом в УРСР і сформуватися позитивне ставлення до радянської влади.

У 1927 році ВУФКУ планує за допомогою Головної експортної контори Держторгу УРСР реалізовувати свої фільми в Польщі, Греції, Туреччині, Литві, Латвії і Естонії. За повідомленням співробітників Східторгу, українські картини «не агітаційного характеру» мали користуватися успіхом в Галичині, Румунії, Бесарабії і принести пристойний прибуток від 12 до 15 тисяч доларів. Для відправки в Польщу було замовлено картини «Розповідь про сімох повішених», «Тарас Шевченко», «Мандрівні зорі» і «Алім». Фінансові умови взаємин ВУФКУ і Експортної контори Держторгу мали узгоджуватися окремим договором[1726]. Згодом Експортна контора повідомила ВУФКУ, що досягнуто домовленості про експорт фільмів «Розповідь про сімох повішених», «Тарас Трясило», «Мандрівні зорі», «Алім», «Спартак», «Свіжий вітер», «Сорочинський ярмарок», «Микола Джеря»[1727].

У кінці 1927 року ВУФКУ відправляє в Париж і Берлін фільми «Тарас Шевченко», «Сорочинський ярмарок», «Микола Джеря», «Свіжий вітер», «Алім», «Мандрівні зорі», «Сумка дипкур'єра», «ПКП», «Маска зірвана», «Звенигора»[1728]. У кінці того ж року німецькі кіноглядачі дивилися і «Звенигору»[1729]. Перегляд фільму «Звенигора» в Парижі відбувся в залі торгпредставництва разом із картиною «Тарас Трясило»[1730].

З приводу демонстрації українських фільмів у Німеччині газета «Берлинер Тагеблатт» зазначала:

«Європа несподівано відкриває нову країну кіно — Україну, що характеризується вельми розвинутою кінематографією[1731]. У «Роте Фане» була надрукована велика стаття про роботу ВУФКУ і про стан української кінематографії. Газета повідомляла також, що незабаром на екранах Берліна демонструватимуться нові

1724. Зритель. «Арсенал» // Новый зритель. — 1929. — № 13(272). — 24 марта. — С. 14.
1725. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2691. — Арк. 48, 51; ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 71. — Арк. 10.
1726. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 71. — Арк. 16–16 зв.
1727. Там само. — Арк. 14.
1728. Українська кінопродукція за кордоном: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1927. — № 191(2276). — 24 серпня. — С. 4; Деслав Є. ВУФКУ за кордоном // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 7; Його ж. ВУФКУ за кордоном // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 6.
1729. Комуніст. — 1927. — 30 листопада.
1730. «Звенигора» й «Тарас Трясило» за кордоном: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 10/11(80/81). — 7 березня. — С. 15; Прогляд «Звенигори» та «Тараса Трясила» в Парижі: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 4(61). — Квітень. — С. 209.
1731. Комуніст. — 1927. — 24 грудня.

українські фільми, і приводила великий список ВУФКівських фільмів, і детально аналізувала кожен з них[1732].

Українські кіноглядачі, у свою чергу, знайомилися з кращими зразками німецького кіномистецтва, з грою К. Фейдта, П. Вегенера, Е. Яннінгса та інших. На екранах України демонструвалися німецькі фільми: «Гімн про Нібелунгів», «Лукреція Борджіа», «Леді Гамільтон», «Гробниця фараонів», «Пасинки Берліна» та ін.[1733]. Українська преса часто публікувала рецензії на них, детально аналізуючи, вказуючи на їх слабкі і сильні сторони[1734].

Фільм «Одинадцятий» було показано в Москві на широкому громадському перегляді кінопрацівників, літераторів, художників, а також членів уряду і представників партійних і профспілкових організації. Згодом перегляд фільму відбувся у Парижі[1735]. Протягом 1928 року ВУФКУ організувало в Ленінграді ознайомлювальні покази картини «Тараса Трясило», «Спартака», «Синій Пакет» «Сорочинський ярмарок», «Звенигора», «Проданий апетит», «Митя», «Два дні»[1736].

У 1928 році ВУФКУ відправляє на міжнародну виставку преси і книги в Кельні картини: «Звенигора», «Одинадцятий», «Проданий апетит», «Ешиль-Ада», «Два дні» та ін.[1737]. Навесні 1928 року спеціальна комісія ВУФКУ виїжджала в Німеччину з метою ознайомлення з досягненнями німецької кінематографії, замовлення устаткування для кінофабрики, що будується в Києві, і вивчення європейського кіноринку з метою подальшого прокату українських фільмів за кордоном. Для ознайомлення з кіновиробництвом Заходу в 1929 році в Німеччину і Францію були відряджені режисер О. Довженко, оператор М. Кауфман і керівник виробництва ВУФКУ П. Нечеса[1738].

У Чехословаччину представляти українські фільми було відряджено члена правління ВУФКУ Є. Черняка. 18 квітня в празькому торгпредстві відбувся перегляд для преси і запрошених гостей. Було показано уривки зі «Звенигори», «Тараса Трясило», «Тараса Шевченка» і «Сорочинського ярмарку». Це було перше знайомство з українським кінематографом в Чехословаччині[1739]. В цей же час український кінематограф був уперше представлений в Польщі. У Варшаві відбувся

1732. Комуніст. — 1927. — 24 серпня, 29 жовтня, 30 листопада, 23 грудня.
1733. Бельський Я. Присмерки німецької кінематографії / Я. Бельський // Комуніст. — 1927. — № 195(2280). — 28 серпня. — С. 5.
1734. Бельський Я. Кіно / Я. Бельський // Комуніст. — 1927. — 13 січня. — № 10(2095). — С. 6; Держкінотеатри // Комуніст. — 1928. — № 22(2407) — 26 січня. — С. 4.
1735. Навколо «Одинадцятого» Дзиґи Вертова: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Харківський відділ. — 1928. — № 1. — 5 лютого. — С. 1; Навколо «Одинадцятого» Дзиґи Вертова: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. — 1928. — № 1. — 1 лютого. — С. 32; Про «Одинадцятого» в Москві: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. — 1928. — № 3. — С. 7; «Одинадцятий» в Москві: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 6. — 21 лютого. — С. 13; Вокруг «Одиннадцатого»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 15.
1736. ВУФКУ в Ленінграді: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 13.
1737. ЦДАВО України. — Ф. — 166. — Оп. 6. — Спр. 8239. — Арк. 139, 272, 302, 303
1738. Там само. — Ф. 166. — Оп. 7. — Спр. 459. — Арк. 94.
1739. Костюк Ю. Українські фільми в Празі // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 2. Інші джерела повідомляли, що в торговому представництві були показані українські картини «Тарас Трясило» і «Звенигора», а також одна картина виробництва Совкіно. Див.: Закордонні відгуки про українські фільми: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15.

показ фільму «Тарас Шевченко» з цензурними скороченнями[1740]. Згодом «Тарас Шевченко» демонструвався на екранах Львова, Торонто, Нью-Йорка, Праги, Чернівців і Парижу[1741]. Громадські перегляди фільму «Тарас Трясило» відбулися на Буковині і в Празі[1742]. У турне зі своїм фільмом вирушає Дзиґа Вертов. У Парижі і Берліні режисер представляв свою картину «Людина з кіноапаратом»[1743].

Влаштовуючи громадські перегляди українських фільмів за кордоном, керівництво ВУФКУ в цілому і не розраховувало на їх комерційний успіх. Головне завдання показу цих картин було в ознайомленні німецького глядача з українською кінопродукцією з перспективою більш активного її просування в майбутньому.

Дуже важливим напрямом в популяризації українського кінематографу була участь в різних радянських і зарубіжних виставках. Окремі українські фільми посилалися на виставки, починаючи з 1924 року[1744]. Але широкомасштабна участь у виставках починається з 1928 року. На міжнародній виставці в Кельні ВУФКУ експонувалися вітрини з фотознімками творчих працівників, зразки рекламних плакатів, спеціальних періодичних журналів. Разом з цими експонатами було представлено фільм «Одинадцятий»[1745].

15 березня 1928 року Політбюро ЦК ВКП(б) видає постанову про участь радянської делегації в Міжнародній кінематографічній виставці в Гаазі. Окрім російських кінокомпаній, до участі в роботі виставки залучили і представників ВУФКУ. Відкриття виставки відбулося 14 квітня. На ній демонструвалися українські фільми «Звенигора», «Два дні», «Одинадцятий», «Дніпробуд», «Крим», збірна програма кінофрагментів з інших фільмів, фотомонтажі по картинах «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Джиммі Хіггінс» та ін.[1746]. Експонати і фільми ВУФКУ викликали широкий інтерес. Приміром, чилійська кінофірма «Геральдо-фільм» замовила у ВУФКУ кінохроніку про життя в Україні[1747].

1740. Шляхта шматує «Т. Шевченка»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 14; «Тарас Шевченко» у Галичині: [Ред. ст.] // Література та мистецтво. — 1929. — 9 березня.
1741. М. Радянська Україна демонструє // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 5.
1742. Г. П. «Тарас Трясило» на Буковині // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 5; Фільми ВУФКУ за кордоном: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 12.
1743. Кауфман Н. Дзига Вертов за рубежом // Советский экран. — 1929. — № 37. — С. 6.
1744. Культурфільм «Асканія-Нова» з успіхом демонструвався на весняній Паризькій виставці 1925 року в павільйоні ВУФКУ. Див.: [Український фільм в Парижі]: [Ред. ст.] // Вісті. — 1925. — 10 квітня.
1745. ВУФКУ на Міжнародній Виставці: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. — 1928. — № 3. — С. 5; ВУФКУ на виставці в Кельні // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15; ВУФКУ на виставці в Кельні: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 6. — 21 лютого. — С. 13. У пресі також повідомлялося, що чилійська фірма «Геральдо-фільм» замовила у ВУФКУ регулярну поставку кінохроніки і кіноматеріалів про життя України. Див.: Новые научные фильмы: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17(86/87). — 7 травня. — С. 17.
1746. ВУФКУ в Гаазі: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 12; ВУФКУ на міжнародній виставці в Гаазі: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 10/11(80/81). — 7 березня. — С. 15; ВУФКУ на міжнародній виставці в Гаазі // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 21 апреля. — С. 18; ВУФКУ на міжнародній виставці в Гаазі // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 14; Україна на міжнародній кіновиставці: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 4(61). — Квітень. — С. 209; ВУФКУ на міжнародній виставці в Гаазі: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 12. — 3 квітня. — С. 10; ВУФКУ за кордоном: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17(86/87). — 7 травня. — С. 17.
1747. ВУФКУ за кордоном: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.

У 1930 році ВУФКУ планує взяти участь у Виставці українського мистецтва, яка мала відбутися в Берліні. На виставці передбачалося експонувати фотографії видатних українських фільмів, роботи мультиплікаційної майстерні, рекламні афіші й інші матеріали, що ілюструють як виробничу, так культурно-освітню діяльність ВУФКУ[1748].

Завдяки участі у виставках і організації громадських переглядів про продукцію ВУФКУ дізналися в багатьох країнах. Були опубліковані численні рецензії на фільми «Сорочинський ярмарок», «Тарас Трясило», «Звенигора», «Гамбург», «Тарас Шевченко», «Арсенал», «Одинадцятий», «Земля», «Людина з кіноапаратом», «Навесні» в періодичних виданнях Берліна, Праги, Торонто, Брюсселя, Рима, Софії, Бухареста, Нью-Йорка, Барселони[1749].

Проте в 1927–1928 роках Колегія Наркомосвіти УРСР і ВУК Робмису вважали незадовільною роботу ВУФКУ, пов'язану з експортом української кінопродукції і пропагандою українських фільмів за кордоном. У зв'язку з цим видається ряд постанов, спрямованих на нормалізацію цих процесів:

«15. Великим недоліком в роботі ВУФКУ Колегія вважає відсутність закордонних зв'язків і вивезення продукції за кордон у той час, коли інші кінoорганізації Союзу вже мають у цій сфері роботи значні досягнення. Колегія пропонує ВУФКУ протягом найближчого півріччя вжити рішучих заходів щодо налагодження справи експорту своїх картин за кордон»[1750].

«13. Поставити перед відповідними організаціями питання про збільшення цього року фото-кіно контингенту.

14. Прискорити проведення запланованих заходів у сфері закордонної торгівлі, домагаючись відповідного сприяння Наркомторгу в цьому напрямі, вважаючи за доцільне самостійний виступ ВУФКУ на зовнішньому ринку на умовах, визначених Совкіно.

15. Відмічаючи правильність заходів ВУФКУ в області посилення фото-промисловості на Україні, зокрема централізацію фототоргівлі у віданні ВУФКУ, — Пленум вважає за доцільне передачу Наркомторгом усіх ліцензій на закордонні фототовари ВУФКУ, узявши курс на ліквідацію приватної фототоргівлі на Україні»[1751].

«27. До цього часу ВУФКУ зарубіжної торгівлі не здійснювало і своїх картин за кордон не продавало, дарма, що інші картини є в багатьох наших торгпредставництвах.

1748. ВУФКУ на Берлінській виставці Українського Мистецтва: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 10.

1749. За кордоном про наші фільми: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 2(72). — 10 січня. — С. 14; Закордонні відгуки про українські фільми: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15; Деслав Є. ВУФКУ за акордоном // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 7; Його ж. ВУФКУ за кордоном // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 6; Його ж. Українські фільми в Парижі // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 14; Заграницей о «Звенигоре»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 15.

1750. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.

1751. О состоянии и перспективах кінопромисловості: (Докладчик тов. Шуб) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 2.

З початку жовтня ц.р. ВУФКУ відправляло за кордон 2-х осіб спеціально для просування нашої продукції за кордоном, до того ж Раднарком зобов'язав Наркомторг всіляко сприяти нам в цьому»[1752].

«5. Що в справі експортної роботи ВУФКУ не вжито значних заходів і досі ще ВУФКУ не вийшло на закордонний ринок як через недостатню якість своїх картин, так і, головне, бо воно не має за кордоном відповідного апарату, який просував би продукцію ВУФКУ. Одночасно з цим констатувати, що закордонний контингент ВУФКУ, порівняно з минулим, значно скорочено як в частині отримання іноземних фільм, так і в частині отримання потрібного технічного устаткування і кіноплівки. <…>

13) Оскільки ВУФКУ слабо розгорнуло експортну роботу через відсутність представництва, яке було б зацікавлене в розвитку експорту продукції української кінематографії, поставити перед НКТ Союзу через РНК України питання про найшвидше вирішення справи стосовно організації закордонної контори по експорту радянських фільм».

14) Клопотати перед УЕР про забезпечення ВУФКУ необхідним імпортним контингентом, особливо кіноплівки, оскільки в порівнянні з минулими роками ВУФКУ значно розширило свою діяльність. У зв'язку із цим ВУФКУ необхідно подати з приводу цього проекту доповідну записку на підпис в НКО[1753].

Після втручання Наркомосвіти і Робмису ВУФКУ починає ширше розгортати свою роботу за кордоном. У 1927 році відомство вислало через торгпредство СРСР в Німеччину тридцять три картини: «Мандрівні зорі», «Маска зірвана», «ПКП», «Спартак», «Сорочинський ярмарок», «Тарас Шевченко» і «Тарас Трясило»; у Францію: «Алім», «Мандрівні зорі», «Митя», «Тарас Трясило» і «Тарас Шевченко»; у Туреччину; «Алім», «В пазурах радвлади», «Гамбург», «Маска зірвана», «Трипільська трагедія», «Укразія»; у Чехословаччину: «Мандрівні зорі», «Гамбург», «Тарас Шевченко», «Укразія»; у Грецію «Алім», «Боротьба велетнів» і «В пазурах радвлади»[1754]. А голова правління ВУФКУ О. Шуб у 1927 році зробив через пресу авантюристську заяву, в якій йшлося, що ВУФКУ за рік зможе реалізувати закордоном 100 картин, що принесе «декілька мільйонів валютних надходжень державі»[1755]. Насправді, в пункті «Просування продукції» протоколу президії ВУК Робмису «Про промфінплан ВУФКУ на 1927–28 рр.» від 7 лютого 1928 року зазначалося про «відсутність в плані достатнього обґрунтування передбачуваного розміру експорту фільмів виробництва ВУФКУ за межі УРСР»[1756].

У своєму звіті про роботу нового правління ВУФКУ О. Шуб підкреслював, в 1926 році об'єм продажів Совкіно своїх фільмів за кордон склав 1 000 000 кар-

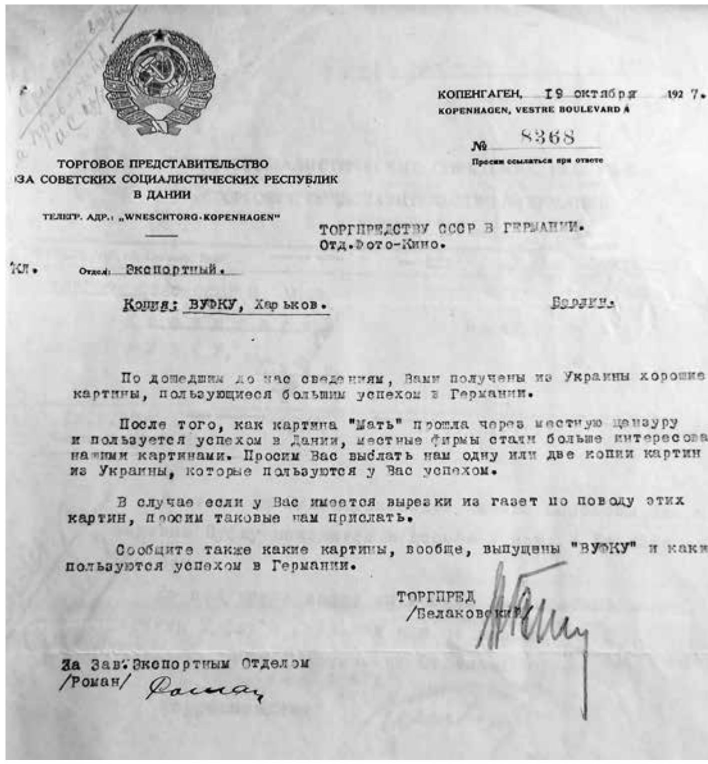
1752. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ (Тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 18.
1753. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюллетень Народного Комісаріату Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.
1754. ВУФКУ на зарубежном рынке: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13. — С. 12; На кинопроизводстве: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 47(89). — 6 декабря. — С. 13.
1755. Шуб О. Українська кіно-промисловість / О. Шуб // Кіно. — 1927. — № 18(30). — Жовтень. — С. 20–21.
1756. О промфинплане ВУФКУ на 1927–28 гг // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1928. — № 4(24). — 1 апреля. — С. 1.

бованців, тоді як ВУФКУ не змогло реалізувати жодного свого фільму, хоча українські картини були у всіх торгпредствах[1757].

Навесні 1928 року журнали періодично повідомляють про роботу ВУФКУ щодо просування своїх фільмів за межами України. За повідомленнями преси, картини «Звенигора» і «Два дні» продано в Голландію, Бельгію, Латвію, Аргентину, Мексику, Канаду, Англію, Туреччину, Грецію і США[1758]. У Москву для перепрокату на екранах РРФСР вирушають картини «Людина з лісу» і «Проданий апетит». У Ленінграді одночасно в п'яти кінотеатрах з великим успіхом демонструється «Арсенал»[1759]. Фільми «Плітка», «У павутині», «Василина», «Сорочинський ярмарок» і «Черевики» (усього 13 картин) за посередництва директора французької фірми «Пате-Нор» Л. Енфруа вирушають у Бельгію, Італію, Іспанію, Францію, і Португалію[1760] (про показ цих фільмів у Франції повідомляла преса в 1929 році[1761]). У свою чергу ВУФКУ закупило у «Пате-Нор» 500 000 метрів позитивної плівки «Кодак»[1762]. У торгпредства в Парижі і Берліні вирушають картини «Проданий апетит», «Черевики», «Василина», «Одинадцятий» і «Плітка»[1763]. У Францію і Німеччину вирушає фільм «Крізь сльози». З турецькою фірмою «Іріс-фільм» ВУФКУ укладає монопольний контракт на демонстрацію українських фільмів у Туреччині. Також ведуться переговори про прокат українських фільмів у Франції, Німеччині, Австрії, Чехословаччині[1764]. У цей же час ВУФКУ отримує пропозицію відправити картини власного виробництва для прокату в Китай, Японію, Манчжурію та інші країни Далекого Сходу[1765].

Декілька іноземних компаній висловлюють бажання придбати фільм «Звенигора»[1766]. Інша картина Довженка «Арсенал» упродовж листопада і грудня 1929 року з великим успіхом демонструвалася в Нью-Йорку[1767]. Також успіхом у західної публіки користувалися українські картини «Навесні» і «Проданий апетит», що демонструвалися в Парижі. Проте ці фільми за кордоном сприймалися як російські[1768]. Приміром, в Америці картина «Два дні» викликала широкий резонанс. І. Замичковського газета «Таг» називала «новим Емілем Яннігсом», проте приналежність картини при цьому приписувалася Совкіно[1769].

1757. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 5. — Арк. 27.
1758. Експорт картин ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17(86/87). — 7 травня. — С. 17; Експорт картин ВУФКУ: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 7(64). — Липень. — С. 248.
1759. «Арсенал» у Ленінграді: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 9/10(56/57). — Травень. — С. 14.
1760. Перепрокат картин ВУФКУ по радянських екранах: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; Переговори з «Пате-Норд»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 6. — Червень. — С. 30; Переговори «Пате» з ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41(142). — 12 июня. — С. 17.
1761. Фільми ВУФКУ за кордоном: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 12.
1762. Угода з «Пате-Нор»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 14.
1763. Вивіз картин ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 14; Экспорт картин ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.
1764. Деслав Є. ВУФКУ за кордоном // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 7; Його ж. ВУФКУ за кордоном // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 6.
1765. Картини ВУФКУ на Далекий Схід: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; Экспорт картин: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 39(140). — 15 мая. — С. 18; Картини ВУФКУ на далекий Схід: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 6. — червень. — С. 30.
1766. Заграницей о «Звенигоре»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 15.
1767. Наші фільми за кордоном: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 4.
1768. Там само.
1769. Кіно-рядки: [Ред. ст.] // Шквал. — 1929. — [№ 15(200)]. — 14 квітня. — С. 10.



ТОРГОВОЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО
ЗА СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК
В ДАНИИ

ТЕЛЕГР. АДР.: „WNESCHTORG-KOPENHAGEN"

КОПЕНГАГЕН, 19 октября 1927.
KOPENHAGEN, VESTRE BOULEVARD 4

№ 8368
Просим ссылаться при ответе

ТОРГПРЕДСТВУ СССР В ГЕРМАНИИ.
Отд. Фото-Кино.

КЛ. Отдел: Экспортный.

Копия: ВУФКУ, Харьков.

Берлин.

По дошедшим до нас сведениям, Вами получены из Украины хорошие картины, пользующиеся большим успехом в Германии.

После того, как картина "Мать" прошла через местную цензуру и пользуется успехом в Дании, местные фирмы стали больше интересоват[ься] нашими картинами. Просим Вас выслать нам одну или две копии картин из Украины, которые пользуются у Вас успехом.

В случае если у Вас имеется вырезки из газет по поводу этих картин, просим таковые нам прислать.

Сообщите также какие картины, вообще, выпущены "ВУФКУ" и какие пользуются успехом в Германии.

ТОРГПРЕД
/Белаковский/

За Зав. Экспортным Отделом
/Роман/

У 1928 році відбулося перше знайомство американських глядачів з українським кінематографом[1770]. У жовтні ВУФКУ укладає угоду з Союзом українських робочих організацій в США про закупівлю картин для усіх українських клубів Америки. 12 грудня в Нью-Йорку відбулася прем'єра фільму «Тарас Шевченко». Згодом картина демонструвалася в Міннеаполісі, Сент-Луїсі та Лос-Анджелесі[1771], а в 1929 році в Америці в широкому прокаті демонструвався фільм «Два дні»[1772].

У 1928 році ВУФКУ вже було пов'язано договірними відносинами по просуванню своєї продукції з Грецією, Туреччиною, державами Прибалтики, Швецією, Норвегією, Данією, Чехословаччиною, Польщею, Америкою, Канадою, Мексикою і Аргентиною. В цілях інтенсивнішого і планомірнішого просування своєї продукції ВУФКУ укладає генеральний договір із головною експортною конторою Держторгу УРСР, яка мала своїх представників при усіх торгпредствах СРСР. Цей договір не поширювався на Францію і Німеччину, де ВУФКУ самостійно організувало власні представництва. За даними на 1 липня 1928 року, ВУФКУ експортувало в усі вказані країни близько 30 повнометражних картин у кількості 100 копій[1773].

Проте українська кінопродукція погано продавалася за кордоном. Це пояснювалося відсутністю власного торгового представництва. Тому колегія Наркомосвіти вирішила клопотати перед Наркомторгом Союзу організувати спеціальну закордонну контору для експорту радянських фільмів[1774].

На прохання ВУФКУ 26 квітня 1929 Торгпредство СРСР в Німеччині підписало з фірмою «Прометеус» угоду щодо спільного прокату фільмів Довженка «Звенигора» і «Арсенал» в Америці та Європі з правом їх перемонтажу (для адап-

1770. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 31.
1771. Миколюк Б. «Шевченко» в Америці // Кіно. — 1929. — № 9/10(56/57). — Травень. — С. 7.
1772. Фоміченко О. «Два дні» в Америці // Кіно. — 1929. — № 6(54). — Березень. — С. 2.
1773. Кино-справочник под ред. Г. М. Болтянского. — М.–Л. Теакинопечать, — 1929. — С. 364.
1774. Колегія НКО про ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1928. — № 23/24(70/71). — Грудень. — С. 29.

тації під європейський ринок)[1775]. Для перемонтажу цих фільмів О. Довженко було відряджено до Німеччини[1776].

У кінофабрики «Межрабпом-Русь» ВУФКУ закуповує фільми «Крижаний будинок», «Білий орел», «Її син» та ін. Крім того, ВУФКУ отримав від Совкіно в обмін на свої картини 30 картин радянського і закордонного виробництва[1777]. У іноземних кінофірм закуповуються картини «Ткачі» (по Гауптману), «Любов Жанни Ней» (по Еренбургу), «Відень в танках» і інші[1778].

Згодом, після ліквідації, так званої, примусової взаємної «блокади» ВУФКУ і Совкіно, українські фільми змогли у більшій кількості потрапити в Німеччину, Австрію, Чехословаччину, а також в Америку, Скандинавію, Прибалтику, Іспанію, Португалію та ін.[1779].

Як вже відзначалося, операціями з продажу радянських фільмів за кордоном займалися спеціальні відділи при Торгпредствах СРСР, що отримували за реалізацію кожного фільму від компанії виробника від 2% до 5% від продажу. Але подібний підхід до продажу фільмів за кордон викликав численні протести республіканських кіновідомств. Представники цих кіноструктур вважали, що продукція саме їх відомства погано продається через погано налагоджену роботу Торгпредства в області кіно і відсутність необхідних фахівців. Вихід із ситуації вбачався в утворенні за кордоном спеціальних структур з продажу фільмів по аналогії з іншими організаціями, що представляють в різних країнах союзні і республіканські трести. Автор книги «Радянські фільми за кордоном: Три роки за кордоном» Е. Д. Чвялев, що спеціально займався питаннями експорту радянських фільмів, на сторінках журналу «Кіно і культура», зокрема, підкреслював:

«Радянському кіно необхідно отримати прямий вихід на зовнішній ринок. Зараз ми не маємо свого робочого апарату за кордоном. Усі переговори, складні кінооперації, продажі-покупки картин, — усе це проводиться досі апаратами торгпредства, абсолютно не знайомими із вузькою специфікою цієї роботи і за відсутності відповідних фахівців. Не викликає здивування відтак і сумні, і на перший погляд малозрозумілі наслідки, коли наші картини за кордоном, незважаючи на загальний успіх в пресі, в матеріальному відношенні приносять нам гроші. Причиною цього, в першу чергу, є відсутність у кінематографії робочих апаратів на зовнішніх ринках, що знаються на реалізації картин. Тому надання радянській кінематографії прав на безпосередній вихід на зовнішні ринки і на створення там своїх робочих осередків, що знаються на справі реалізації (подібно до «Хлібекспорту», «Нафтосиндикату», «Гумтресту» та ін.), дозволить нам отримувати від продажу картин їх повну вартість й істотно збільшити кіноекспорт,

1775. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 1487. — Арк. 71.
1776. «Арсенал» і «Звенигора» за кордоном: [Ред. ст.] // Кіногазета. — 1929. — 18 травня.
1777. Експорт картин ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15.
1778. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 15.
1779. Так, в 1926 році ВУФКУ закінчило переговори з німецькою компанією «Прометеус-фільм» про продаж фільмів «Непевний багаж»за 5 000 доларів, «Алім» — за 8 000 і «Боротьба велетнів» — за 8 000. У Австрію планувало продати картину «Боротьба велетнів» за 3 000 доларів. Також велися переговори з фірмою «Прометеус-фільм» на спільний прокат фільму «Гамбург». Однак за визнанням керівництва ВУФКУ експорт українських картин гальмувався через відсутність механізму продажу картин за кордон. А Наркомторг УРСР ні як не міг розробити цей механізм. Див.: ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк 40 зв.



Експортні плакати українських фільмів під маркою російської кінокомпанії Совкіно

зробивши його дохідною статтею в загальному експортному балансі країни. Без отримання ж цих прав, без спеціальних робочих апаратів, що складаються з досвідчених кінопрацівників, які розуміються на радянському кінематографі, ми, як і раніше, топтатимемося з кіноекспортом на одному місці, не добираючи із зовнішнього ринку сотні тисяч доларів і залишаючи їх в руках усіляких перекупників і спекулянтів, що увиваються за кордоном навколо наших картин»[1780].

1780. Чвялев Е. Итоги советского киноэкспорта // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 68–69.

У вказаній вище монографії Е. Д. Чвялев, зокрема, відзначав:

«Радянські кінематографічні організації позбавлені права посилати за кордон для реалізації картини своїх досвідчених кінопрацівників і вимушені проводити цю роботу через універсальних «спеців» торгпредства, які разом із реалізацією кишок, смоли, пуха, цвяхів та інших товарів у вільний час торгують і кінокартинами. Звичайно, нічого, окрім шкоди, від такого стану справ не отримується <…> Система реалізації картин через торгпредства громіздка, нездатна вступати в тісні контакти і союзи з кінофірмами і знаходиться в повному протиріччі зі світовою практикою кіноторгівлі»[1781].

ВУФКУ, як утім і інші кіноорганізації Союзу, також не мало можливості самостійно здійснювати експорт своїх фільмів. Вихід із даної ситуації голова правління ВУФКУ вбачав у наданні ВУФКУ широких прав щодо просування своїх картин на зовнішні ринки; наділенні ВУФКУ правами відправляти за кордон своїх представників, які могли б нарівні з агентами Наркомторга рекламувати українську кінопродукцію[1782].

Низький показник продажів українських фільмів, на думку керівництва ВУФКУ, був наслідком того, що фотокіновідділ при Торгпредстві СРСР у Берліні приділяв мало уваги експорту вуфківської кінопродукції. У зв'язку з цим, найбільш реальним кроком поліпшення ситуації керівництво ВУФКУ вбачало у створенні окремої української кіноструктури. Про це писав у своїй доповідній в ЦК КП(б)У голова правління ВУФКУ І. Воробйов:

«Хоч і утворена спеціальна кіноконтора при берлінському торгпредстві, але вона жодним чином не задовольняє вимогам кіноорганізації. Тому треба справу експорту перебудувати на абсолютно інших принципах, на основі надання більшої самостійности в області збуту радянських фільм на закордонному ринку»[1783] .

Також пропозицію про створення за кордоном власних представництв ВУФКУ відправило до різних інстанцій СРСР і УРСР. Позиція ВУФКУ була підтримана Наркомторгом УРСР, який у зв'язку з цим почав листування з Наркомторгом СРСР і Торговим представництвом СРСР в Німеччині, але отримав категоричну відмову. Наведемо фрагмент листа торгпреду СРСР в Німеччині К. Бегге від 21 липня 1928 року, в якому він обґрунтовував причину відмови в створенні представництва ВУФКУ в Німеччині:

«Ознайомившись зі змістом Вашого листа з приводу організації у Берліні Представництва ВУФКУ, ми вважаємо необхідним, повідомити Вас про наступне:

Упродовж останнього року Совкіно неодноразово ставило в різних інстанціях, а також перед нами питання про створення у Берліні представництва Совкіно, яке разом із наявним у нас Фото-кіно-відділом мало займатися питаннями експорту картин.

І НКТ, і ми відхилили це питання, оскільки жодної необхідності у створенні нового представницького апарату, що займається паралельною роботою, ми не знаходили і не знаходимо.

1781. Там само.
1782. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 5. — Спр. 850. — Арк. 44.
1783. Там само. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 13.

Крім того, для нас було зрозуміло, що, якби Совкіно отримало права послати сюди свого представника, то, поза сумнівом, і інші кіноорганізації, як ВУФКУ, Білгоскіно та ін., також хотіли б мати своїх представників тут і, посилаючись на рішення відносно Совкіно, добилися б позитивних результатів.

Наявність декількох представників різних кіноорганізацій, які не можуть знайти єдиної лінії по роботі усередині СРСР, призвела б тут до того, коли кожен би піклувався про інтереси тільки своєї організації, яка послала його, що вилилося б у форму конкуренції на зовнішньому ринку і відбилося б на інтересах усіх експортуючих організацій.

Маючи на увазі зазначені перспективи роботи представників кіноорганізацій, ми вважали за необхідне заперечувати найкатегоричнішим чином проти створення таких у Німеччині.

Тепер питання про представництво кіноорганізації знову підняте Вами. Нічого не маючи проти тов. Гольверка персонально, ми, керуючись принциповими міркуваннями, заперечуємо проти представництва ВУФКУ в Німеччині з причин, вказаних нами вище.

Судження деяких працівників ВУФКУ й інших організацій про те, що нібито працівники Фот-Кіно-відділу Торгпредства приділяють значну увагу роботі з картинами Совкіно і залишають осторонь картини ВУФКУ, є помилковими і нічим не обґрунтованими.

Головне, від чого залежить успіх збуту кінопродукції і ВУФКУ, і Совкіно, і Межрабпома-Русь, і інших кіноорганізацій, — це якість картин в їх художньому і технічному виконанні та їх прийнятність для закордонного ринку щодо сюжету.

Треба прямо сказати, що картини ВУФКУ, прислані нам для продажу у своїй абсолютній більшості у технічному й художньому аспекті вельми не високої якості. Сюжети картин також особливого інтересу у покупців не викликають.

Якістю картин і нічим іншим, пояснюються незначні роботи з продажу картин ВУФКУ як нашого Фот-Кіно-відділу, так і спеціальної комісії ВУФКУ, що знаходилася тут декілька місяців. <…>

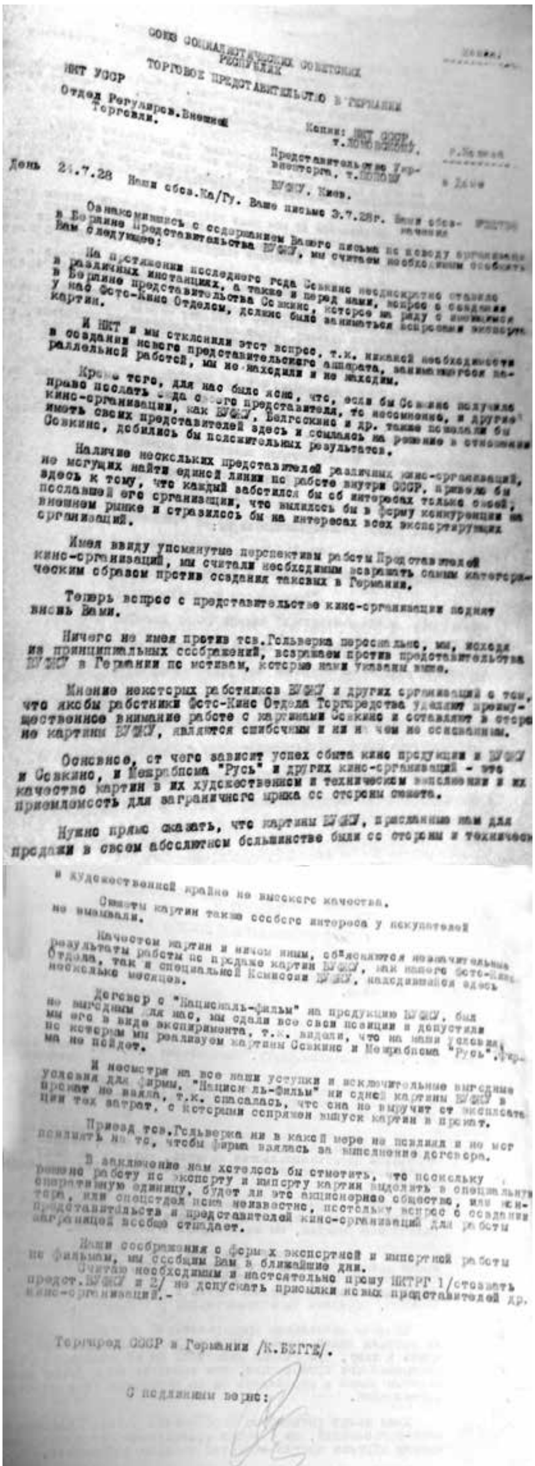
У підсумку нам хотілося б відзначити, що оскільки вирішено роботу по експорту і імпорту виділити в спеціальну оперативну одиницю: чи буде це акціонерне товариство, або контора, або спецвідділ поки невідомо, бо питання про створення представництв і представників кіноорганізацій для роботи за кордоном взагалі відпадає.

Про наші міркування щодо форми експортної й імпортної роботи по фільмах ми повідомимо Вас найближчими днями.

Вважаю за необхідне і наполегливо прошу НКТРГ 1) відкликати предст. ВУФКУ і 2) не допускати присилання нових представників ін. кіноорганізацій»[1784].

З 1928 року закупівлею іноземних картин для усього Союзу займається централізований Наркомторг СРСР. У зв'язку з цим кіноорганізації союзних республік, що мають право на імпортні операції, не отримують ліцензій на імпорт фільмів. На незадовільну роботу торгпредства в області продажу фільмів звертав увагу і голова Совкіно К. Шведчиков. На Першій всесоюзній партійній нараді по кінематографії він, зокрема, відзначав:

1784. Там само. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 1486. — Арк. 289–289 зв.



Союз Социалистических Советских Республик
Торговое Представительство в Германии

НКТ УССР
Отдел Регулиров. Внешней Торговли.

Копия: НКТ СССР, т. [illegible]
Представительство Укрвнешторга, т. [illegible]
ВУФКУ. Киев.

День 21.7.28 Наши обоз. Кл/Гу. Ваше письмо 3.7.28 г. Ваши обозначения [illegible]

Ознакомившись с содержанием Вашего письма по поводу организации в Берлине Представительства ВУФКУ, мы считаем необходимым сообщить Вам следующее:

На протяжении последнего года Совкино неоднократно ставило в различных инстанциях, а также и перед нами, вопрос о создании в Берлине представительства Совкино, которое на ряду с имеющимся у нас Фото-Кино Отделом, должно было заниматься вопросами экспорта картин.

И НКТ и мы отклонили этот вопрос, т.к. никакой необходимости в создании нового представительского аппарата, занимающегося параллельной работой, мы не находили и не находим.

Кроме того, для нас было ясно, что, если бы Совкино получило право послать сюда своего представителя, то несомненно, и другие кино-организации, как ВУФКУ, Белгоскино и др. также пожелали бы иметь своих представителей здесь и ссылаясь на решение в отношении Совкино, добились бы положительных результатов.

Наличие нескольких представителей различных кино-организаций, не могущих найти единой линии по работе внутри СССР, привело бы здесь к тому, что каждый заботился бы об интересах только своей, пославшей его организации, что вылилось бы в форму конкуренции на внешнем рынке и отразилось бы на интересах всех экспортирующих организаций.

Имея ввиду упомянутые перспективы работы Представителей кино-организаций, мы считали необходимым возражать самым категорическим образом против создания таковых в Германии.

Теперь вопрос о представительстве кино-организации поднят вновь Вами.

Ничего не имея против тов. Гольверка персонально, мы, исходя из принципиальных соображений, возражаем против представительства ВУФКУ в Германии по мотивам, которые нами указаны выше.

Мнение некоторых работников ВУФКУ и других организаций о том, что якобы работники Фото-Кино Отдела Торгпредства уделяют преимущественное внимание работе с картинами Совкино и оставляют в стороне картины ВУФКУ, являются ошибочными и ни на чем не основанными.

Основное, от чего зависит успех сбыта кино продукции и ВУФКУ и Совкино, и Межрабпома "Русь" и других кино-организаций – это качество картин в их художественном и техническом выполнении и их приемлемость для заграничного рынка со стороны сюжета.

Нужно прямо сказать, что картины ВУФКУ, присланные нам для продажи в своем абсолютном большинстве были со стороны и технической и художественной крайне не высокого качества.

Сюжеты картин также особого интереса у покупателей не вызывали.

Качеством картин и ничем иным, объясняются незначительные результаты работы по продаже картин ВУФКУ, как нашего Фото-Кино Отдела, так и специальной Комиссии ВУФКУ, находившейся здесь несколько месяцев.

Договор с "Национал-фильм" на продукцию ВУФКУ, был не выгодным для нас, мы сдали все свои позиции и допустили мы его в виде эксперимента, т.к. видели, что на наши условия, по которым мы реализуем картины Совкино и Межрабпома "Русь", фирма не пойдет.

И несмотря на все наши уступки и исключительные выгодные условия для фирмы, "Национ ль-фильм" ни одной картины ВУФКУ в прокат не взяла, т.к. опасалась, что она не выручит от эксплоатации тех затрат, с которыми сопряжен выпуск картин в прокат.

Приезд тов. Гольверка ни в какой мере не повлиял и не мог повлиять на то, чтобы фирма взялась за выполнение договора.

В заключение нам хотелось бы отметить, что поскольку решено работу по экспорту и импорту картин выделить в специальную оперативную единицу, будет ли это акционерное общество, или контора, или спецотдел пока неизвестно, постольку вопрос о создании представительств и представителей кино-организаций для работы заграницей вообще отпадает.

Наши соображения о формах экспортной и импортной работы по фильмам, мы сообщим Вам в ближайшие дни.

Считаю необходимым и настоятельно прошу НКТРГ 1/ отозвать предст. ВУФКУ и 2/ не допускать присылки новых представителей др. кино-организаций.-

Торгпред СССР в Германии /К. БЕГГЕ/.

С подлинным верно:

Лист торгпреда СРСР у Німеччині К. Бегге від 21 липня 1928 року

«Стосовно експорту й імпорту. Експортом та імпортом займалося досі переважно Совкіно і обслуговувало навіть кінокартини інших республік, особливо по експорту. Совкіно почало займатися експортом на початку 1926 р., коли кіновиробничі організації дали певну кількість кінокартин, які можна було вивезти за кордон, враховуючи їх художні якості. За ці два роки Совкіно відносно успішно виконало ці операції. За 1925/26 р. було розпродано картин на 280 тис. крб., а в 1927/28 р. — на 620 тис. крб., причому в 1925/26 р. було картино-країн 111, а в 1927/28 р. картино-країн — 419. Досі ми працювали через апарат торгпредства. Апарат торгпредства не пристосований для того, щоб якісно і добре просувати наші картини у тій або іншій країні. Для того, щоб розмістити картини в тій чи іншій країні, потрібно багато вправності й уміння, а у більшості торгпредств — і людей, які виключно займалися б питанням кіноекспорту. Ця робота, звичайно, доручається якомусь співробітникові, вже зайнятому іншою роботою, тому цей співробітник не може виявити достатньої ініціативи і, в більшості випадків, сидить біля моря і чекає погоди. Якщо хтось прийде купити картину — добре, а не прийде, то ще краще — менше клопоту. Це питання висвітлювалося на нараді кіновиробничих організацій, де було вирішено утворити спільну контору для просування наших картин. Коли буде утворено таку контору, тоді можна буде успішніше просувати наші кінокартини за кордон. Які перспективи просу-

вання наших картин за кордон надалі? Я особисто вважаю, можливо помиляюся, що просування наших картин за кордон буде важчим, ніж було досі»[1785].

Пропозицію Шведчикова не підтримала українська делегація. У своїй доповіді член правління ВУФКУ Є. Черняк підкреслював, що необхідно створити організацію, непідвладну Совкіно і яка представляє інтереси усіх кіноорганізацій:

«У нас є два шляхи просувати радянську фільму за кордон. Перший шлях — це використання капіталістичних організацій на сьогодні. Другий шлях закордонні робочі організації, які показуватимуть наші картини закордонним робітникам навіть коли капіталістичні організації відмовляться купувати наші картини. Українська делегація висловлюється проти пропозиції Совкіно про організацію закордонних контор по експорту наших картин, бо ми вважаємо, що така контора, очолювана представником Совкіно, створить лише тертя між різними кіноорганізаціями, що бажають експортувати свої картини. Ми пропонуємо організувати всесоюзне товариство по експорту й імпорту картин за участі усіх кіноорганізацій і представника Наркомторгу. Така організація не буде залежна від кіноорганізацій, що виробляють картини, і буде з господарської точки зору зацікавлена в просуванні усіх фільм, вироблених в Союзі»[1786].

Нарком освіти М. Скрипнік відзначав щодо необхідності створення загальносоюзного комітету при Раднаркомі, який би регулював експорт усіх кіноорганізацій:

«Вихід на закордонний ринок і ввезення картин мають бути централізовані в єдиному плані. Ми повинні знати, що вивозити і що ввозити. До речі, про те, що вивозити. Деякі кінематографісти вважають, що до деяких наших революційних фільмів потрібно приробляти кінці, прийнятні для закордону! Відносно експорту — ми не повинні від свого революційного первородства відмовлятися. Ми повинні давати революційні високоідейні картини, і якщо стосовно прокату усунемо недоліки, на які тов. Мюнценберг вказував тут, ми матимемо ще більші успіхи. Ми висловлюємося за створення спеціального загальносоюзного комітету при Раднаркомі, який повинен твердо регулювати виробництво, становлення і вихід на закордонний ринок усіх кіноорганізацій»[1787].

Створення такої організації підтримали і в РРФСР. У 1929 році III пленум ЦБ фото-кіно-секції Робмис вважав необхідним «прискорити організацію єдиної закордонної контори кіноорганізацій з метою регулювання експорту фільмів»[1788]. У вересні 1930 року на пленумі правління РАППа звучала різка критика роботи в області експортно-імпортних операцій, і було запропоновано організувати спеціальну організацію:

«з) випрямити політичну лінію в області експортно-імпортної справи, утворити спеціальну експортно-імпортну організацію, одночасно вживши заходів

1785. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 252.
1786. Там само. — С. 351–352.
1787. Там само. — С. 327.
1788. III пленум ЦБ фото-кино-секции // Рабис. — 1929. — № 11. — 12 марта. — С. 10. Надалі кінокомітет при РНК СРСР, заслухавши доповідь про прокатну політику Совкіно, створив комісію для розгляду питань нормалізації прокатної політики і про доцільність створення єдиного центру по експортно-імпортних операціях в області кінематографа. Див.: Прокат советских фильм: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 47. — 18 ноября. — С. 11.

до чищення за кордоном кіноконтор і підбору експортно-імпортних працівників, здатних поєднувати знання кінематографії з проведенням чіткої класової лінії. Організувати регулярний громадський контроль над справою ввезення і вивезення кінокартин»[1789].

Тепер наведемо деякі цифри. Станом на січень 1929 року в Торгпредстві в Берліні було в наявності для продажу 90 назв радянських фільмів, з них: Совкіно — 45, ВУФКУ — 26, Межрабпом — 16, Держвоєнкіно — 3[1790]. Картин виробництва Межрабпом було продано 14, Совкіно — 18, Держвоєнкіно — 2, ВУФКУ — 2[1791]. Таким чином, показник продажів у процентному співвідношенні був наступним: Межрабпом — 87,5%, Держвоєнкіно — 66,7%, Совкіно — 40% і ВУФКУ — 7,7%. У еквіваленті карбованця експорт українських фільмів виглядав таким чином: в 1927/28 операційному році — 20 000 карбованців, у 1928/29 — 150 000, а на 1929/30 — планувалося отримати 225 000[1792]. Відсутність необхідної уваги з боку Торгпредства СРСР в Берліні, на думку керівництва ВУФКУ, призвело до того, що кіноуправління змогло за реалізацію своїх фільмів в 1929 році отримати лише 150 000 карбованців[1793].

Слід зазначити, що продаж будь-якого радянського фільму за кордоном був завданням не з легких. У більшості радянські фільми не задовольняли західних покупців ідеологічною установкою і низьким технічним рівнем. У той час середні американські фільми виручають на зовнішньому ринку від 400 000 до 600 000 карбованців, радянські «бойовики» десяту частину цих сум. Наприклад, із 65 радянських фільмів, проданих за кордон, тільки сім отримали понад 50 000 карбованців кожен («Панцерник “Потьомкін”», «Кінець Санкт-Петербургу», «Крила холопа», «Згідно з законом», «Колезький реєстратор», «Ведмеже весілля» і «Мати»). 35 фільмів — більше 10 000 карбованців, а інші й того менше[1794]. За трирічний період експортної діяльності Совкіно продаж за кордон фільмів компанії склали лише — 1 560 000 карбованців[1795].

Успіх експорту фільмів за кордон, на думку фахівців, полягав в умінні задовольнити культурні запити іноземного глядача, здолавши при цьому перешкоду іноземної цензури. Тому радянські фільми, щоб зробитися експортними, мають бути «міцними» і плюс до цього ж розкривати тему, зрозумілу і злободенну для іноземного глядача, «виключно ретельно, і художньо її розробити, не допускати у фільмах анінайменшого натяку на фальш, навіть в технічних дрібницях».

У пресі розгорнулася полеміка відносно перспектив експорту радянських фільмів. Одні висловлювання зводилися до того, що недостатньо обмежуватися випуском фільмів, що задовольняють культурні потреби внутрішнього ринку. Необхідно ще ставити картини, що задовольняють культурні потреби світового кіноринку, з широкими загальносвітовими і загальнолюдськими проблемами.

1789. Иезуитов Н. Резолюция, принятая по докладу т. Киршона на сентябрьском пленуме правления РАППа и общими собраниями Московской и Ленинградской ассоциаций Работников Революционной Кинематографии // На литературном посту. — 1930. — № 2. — Январь. — С. 66.
1790. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 88.
1791. Там само. — Арк. 93.
1792. Фильмар. Наш експорт // Кіно. — 1929. — № 2(50). — Січень. — С. 2.
1793. Косячний П. Перед шерегом цифр // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 5.
1794. Чвялев Е. Итоги советского киноэкспорта // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 64.
1795. Кино-справочник / Под ред. Г. М. Болтянского. — М.-Л.: Теакинопечать, 1929. — С. 363.

Картини цього порядку повинні складати основне ядро радянського кіноекспорту, яке може бути збільшене ще і фільмами, розрахованими тільки на внутрішній ринок, але не позбавленими інтересу і зрозумілими для іноземних глядачів. Крім того, пропонувалося ввести у виробничих планах кінофабрик розподіл на, так звані, «міжнародні» або «експортні» картини. Другим заходом, на думку прибічників виробництва «експортних» картин, який зможе зіграти не менш важливу роль в розвитку радянського кіноекспорту, має стати кредитування як випуску «експортних» фільмів, так і звичайних фільмів, придатних для експорту.

Та ця думка переважною частиною громадськості була не підтримана. У цьому вбачалися намагання потурати смакам західного глядача й «ухил радянської кінематографії праворуч, в бік наслідування буржуазного кіно і сповзання з класової лінії».

Головними причинами небажання купувати українські фільми за кордоном, за твердженням співробітників Торгпредства, була їх низька технічна якість і художній рівень. Крім того, на їхню думку, українська продукція була занадто політизована. Подібне ставлення до українських фільмів Торгпредства в Берліні викликало протест у ВУФКУ, оскільки, воно, по-перше, суперечило резолюціям Кінопартнаради, в яких підкреслювалося, що «ні в якому разі не можна радянській кінематографії пристосовуватися до смаків буржуазних іноземних глядачів». По-друге, продукція ВУФКУ, за повідомленнями в пресі, складала 40% усієї продукції СРСР. І, по-третє, за межами України знаходиться понад 8 000 000 українців, які цікавляться і хочуть бачити українські фільми[1796].

Також в журналі «Кіно» повідомлялося, що співробітникам ВУФКУ, які відряджаються до Берліна для прояснення ситуації, пов’язаної із низьким рівнем продажу українських фільмів було заявлено:

«…Сюжети ваших картин та оформлення дуже невиразні, надто підкреслена ідеологія. Закордонний глядач, мовляв, не цікавиться українською дійсністю та побутом, закордонний глядач знає тільки Росію... Ваші картини з життя бідноти не інтересні глядачеві за кордону, йому потрібні розкіш, красуні, модні костюми; вибирайте, мовляв, сюжети з широким розмахом, без ідеологічної надміри»[1797].

Проте насправді ситуація була не настільки однозначна. У звіті одного із співробітників ВУФКУ за матеріалами роботи Торгпредства СРСР в Німеччині аналізуються причини відсутності інтересу до української продукції за кордоном. Недоліки українських фільмів, зазначені співробітниками Торгпредство, зводилися до наступного:

«Сюжети і режисерське оформлення: фільми ВУФКУ мають занадто грубу ідеологію, мають занадто вузький український ухил, тобто різні моменти в цих фільмах внаслідок їх національної української особливості масовому глядачеві в Європі не зрозумілі. Взагалі покупець і глядач не цікавляться український це фільм або ні, вони вважають усі радянськими фільмами. Тому багато

1796. Фильмар. Вказ. пр. — С. 2.
1797. Миргородський П. «Кіно-спеціялисти з Берлину» // Кіно. — 1929. — № 7(54). — Квітень. — С. 5. Іноді глядачі через відсутність інформації від торгпредства, не могли визначити яка республіка виробила фільм. Наприклад, картини «Проданий апетит» і «Навесні» були у Франції сприйняті, як російські. Див.: Наші фільми закордоном: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 4.

характерних особливостей українського побуту (див., наприклад “Черевики”, “Сорочинський ярмарок”) не доходять до глядача, і виходить нудна фільма. <…>

Маса європейського робітничого глядача не хоче дивитися на повсякденну бідність, в якій вона сама живе. Вона вважає за краще бачити не те, що є насправді, а те, що може бути, і чого насправді немає, вона хоче дивитися на розкішне, багате життя, красивих людей тощо.

Історичні картини викликають теж низьку зацікавленість, особливо ті, де головна особа мало або взагалі не відома в історії Заходу (див. “Тарас Трясило”, “Тарас Шевченко” і т. д.). Щоб викликати інтерес до якоїсь історичної картини, потрібна грандіозна постановка, розкіш і пишнота і великі витрати на такі фільми, що нам, звичайно, зробити важко. <…>

Фільми, де представлено закордонне життя, (наприклад, “Джиммі Хіггінс” і “Проданий апетит”) викликають тільки кепкування у покупців. Для них такі фільми є комедійними, бо занадто важко нам поставити фільму, яка дійсно відображує закордонне життя, з його спеціальними типами людей, будівель, вулиць, костюмів і т. д.

Стара продукція ВУФКУ — до 1928 року — абсолютно не прийнятна внаслідок відсталості в сюжеті, наївному підході сценариста і режисера, відсталості в техніці, архітектурі і взагалі в усіх відношеннях. Що стосується нової продукції, то вона значно краща, але, загалом, страждає тими ж недоліками»[1798].

За словами співробітників Торгпредства практично по усіх позиціях українські картини не влаштовували німецьких покупців. Виключенням була операторська робота — «більше менш прийнятна, особливо в останній продукції». Відносно акторської гри — «не робиться ставка на хорошого актора»; декорації — «малі декорації, тобто в порівнянні з декораціями, які демонструються в закордонних фільмах»; костюми — «старомодні, погано зшиті, не сидять на плечах акторів, з поганого матеріалу»; грим — «фальшиві вуса і борода сильно виділяються, помітно, що не справжні, те ж — з париками»; обробка кіноплівки — «невисокої якості в лабораторному відношенні… з подряпинами, з діамантом на негативі, плями, помазки, а особливо нерівний друк»[1799]. Також у звіті наводилися конкретні зауваження конкретним фільмам:

«“Два дні”[1800] — вважається кращою картиною, але, на жаль, ідеологія для капіталістичного світу занадто різка, тобто яскраво виражена. Покупці відмічали належне виконання товару. Картина вже три рази перемонтована і перероблена за допомогою написів, але німецька цензура досі картину не пропустила, посилаючись на те, що вона дуже тенденційна. У картині особливо сподобався артист Замичковський.

“Тарас Трясило” — театральність і перевантаженість.

“У павутині” і “Муть” — застаріле оформлення.

1798. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 89.
1799. Там само. — Арк. 89–92.
1800. За повідомленням члена правління ВУФКУ Є. Й. Черняка картина «Два дня» демонструвалася на екранах Європи і Америки і зарубіжна преса в рецензіях на фільм співала дифірамби Совкіно, вважаючи, що саме Совкіно поставило цей фільм в Одесі. Див.: Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії // Критика. — 1929. — № 5(16). — Травень. — С. 87–88.

“Сорочинський ярмарок”, “Тарас Шевченко”, “Черевики” — незрозумілі в сенсі національних особливостей. Взагалі костюмованими фільмами мало цікавляться.

“Боротьба велетнів” — ідеологічно неприйнятна.

“Сумка дипкур’єра” — слабка.

“Звенигора” — технічно неприйнятна. Сюжет сумбурний, незрозумілий.

“Проданий апетит” — абсурдність сюжету. Закордонні обставини — наївні, тобто у зображенні закордонного життя відчувається підробка в сенсі вулиць, будівель, костюмів і взагалі усьому закордонному житті.

“Плітка”, “Василина”, “Троє” — не підходять через слабке трактування нашого побуту. Сюжет не захоплює внаслідок бідності побуту.

Нові картини, такі як “Лавина”, “Буря”, “Джиммі Хіггінс”, “За стіною” — доки не відомі, але можна стверджувати, що великої зацікавленості не викличуть»[1801]. На початку 1929 року РСІ мала відгуки Торгпредства СРСР у Берліні про українські фільми, з яких виходило, що фільми ВУФКУ надмірно ідеологізовані, мають «вузький український ухил» і тому через їх «національні українські особливості» для масового глядача в Європі незрозумілі[1802].

Як позитивний приклад, яким має бути успішний в комерційному відношенні фільм, співробітники Торгпредства приводили картину «Нащадок Чингісхана» В. Пудовкіна:

«Ось ставили б такі картини, як, наприклад, “Нащадок Чингісхана”, який нам вже дав 300 000 марок, “Булат Батир”, “Баби рязанські”, “Каторга” тощо. Ці картини і в СРСР йдуть, і тут подобаються. Треба сюжети вибирати з ширшим розмахом, загальнолюдські, соціальні теми — необхідно їх подавати, уникаючи всякої халтури, не робити перетримку в ідеології, залишатися в художніх рамках [наступні півтора рядки заштриховані]. Картина може і розважати. Бути цікавою і напруженою, але в той же час може мати 100% ідеологію, яка не випинається і не лякає, яка не помітна загалом, але помітна для того, хто хоче її помітити»[1803].

Виходячи з усіх зауважень і побажань співробітників Торгпредства у звіті наводилися конкретні висновки про необхідні заходи для поліпшення конкурентоспроможності за кордоном українських фільмів. Відносно декорацій — «нам краще ставити такі декорації, які за кордоном вже не так легко можуть ставити внаслідок їх специфічності або взагалі вибирати такі сюжети, де павільйонні декорації не є головною річчю»; костюми — «фільми треба, чим швидше випускати на ринок, щоб костюми не застарівали (якщо там є модні костюми)»; грим — «треба за можливості уникати великих гримувань, борід і т. д., особливо в головних ролях, які постійно знімаються великим планом і де рано чи пізно виявляється недостача в гримі»; операторська робіт — «має бути поліпшена в сучасному сенсі, бо вона теж, до певної міри, залежить від моди і удосконалень у зв’язку з новою панхроматичною плівкою, яка нам потрібна у найближчий час, щоб в цьому

1801. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 95.
1802. Там само. — Арк. 96.
1803. Там само. — Арк. 93.

відношенні ми залишалися б на висоті»; обробка плівки — «ми повинні отримати з плівки все, що вона дасть в кращому виді: і в негативах, і в позитивах»[1804].

Підсумовуючи рекомендації щодо поліпшення якості українських фільмів, у звіті відзначали, що найважливіші умови для завоювання закордонного ринку — це «відповідні сюжети, екзотика і оригінальність в натурі і декораціях, ставка на режисера і актора, застосування нової панхроматичної плівки і абсолютно хороша лабораторна робота»[1805]. Для поліпшення якості українських фільмів, в звіті також пропонувалося у разі продажу за кордоном фільмів, частину отриманої валюти витрачати на закупівлю устаткування і частіше відряджати фахівців ВУФКУ для вивчення західного кіновиробництва[1806].

Співробітник ВУФКУ виходячи з результатів своїх спостережень і показника продажів українських фільмів в Німеччині дійшов висновку, що представники російських кіноорганізацій мають тісні зв'язки з німецькими кінокомпаніями[1807], і у зв'язку із цим зробив невтішний висновок:

«Наша ж Вуфкінська продукція завдяки тому, що ми тісно зобов'язані виробляти фільми українського характеру, маємо складнощі їхати в райони сфери Московської кінопродукції, нам дуже важко робити фільми загальнорадянського масштабу і вибирати екзотичні сюжети. Тому наше положення в цьому відношенні трішки складніше, ніж для Московської кінопродукції»[1808].

Постійне зростання об'ємів кіновиробництва і розширення кіномережі в союзних республіках вимагало все більших валютних витрат на закупівлю за кордоном плівки. Між тим, радянський уряд, готуючись до індустріалізації країни, приймає рішення на декілька років заморозити імпортні контингенти на придбання закордонної кіноплівки. У зв'язку з цим з кожним роком дефіцит плівки ставав усе більш відчутним. Вже в 1926 році через наявний «плівковий голод» довелося навіть тимчасово призупиняти роботу окремого кіновиробництва. Голова правління Совкіно К. М. Шведчиков був вимушений виступити із заявою в пресі про те, що найгостріший дефіцит плівки гальмує розвиток радянської кінематографії і Совкіно вимушене кожен новий фільм випускати накладом у 42 копії, що абсолютно не покривало необхідні потреби кіномережі. Раднарком УРСР у своєму листі в Раднарком СРСР також відзначав критичне становище української кінопромисловості у зв'язку з різким дефіцитом плівки, який погрожує повній зупинці Одеської та Ялтинської кінофабрик.

До цього часу вже на Союзному рівні було прийнято рішення про будівництво радянської кіноплівкової промисловості, і почався гарячковий пошук закордонного партнера, який би взявся налагодити в СРСР виробництво гостро необхідної кіноплівки. Таким партнером стала французька фірма «Сосьете индустриель

1804. Там само. — Арк. 89–92.
1805. Там само. — Арк. 94.
1806. За повідомленнями в пресі, ВУФКУ протягом червня-липня 1928 року планувало відправити за кордон «10 фахівців для вивчення новітніх досягнень в галузі кінематографії». Див.: Відрядження за кордон: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 6. — Червень. — С. 30. Але очевидно, відправка так і не відбулася.
1807. З 1926 року Совкіно тісно співпрацювало з німецькими фірмами «Прометеус-фільм» і «Ллойд-кінофільм». Див.: Чвялев Е. Советские фильмы за границей: Три года за рубежом. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 20.
1808. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 93.

де матьер пластик». У 1926 році з фірмою було укладено договір на будівництво кіноплівкової фабрики в Переславль-Залеському. 1 вересня 1928 року ВУФКУ підписує договір з французькою фірмою «Люм'єр» на будівництво кіноплівкової фабрики в Шостці. Згідно з угодою, французька сторона зобов'язувалася надавати технічну допомогу в організації виробництва кінофотоплівок по, так званому, «французькому методу». До осені 1929 року монтаж фабрики було повністю закінчено.

У 1925/26 фінансовому році, на думку голови правління ВУФКУ З. Хелмно, імпорт не забезпечував виробничих потреб української кінематографії. Також, за його заявою, ліміт на кіноімпорт для ВУФКУ складав 25%, тобто 650 000 карбованців. У той час для Совкіно, виробництво якого перевищувало українське в півтора раза, ця сума була майже в три рази вище — 58%, тобто 1 508 000 карбованців, плюс додаткове фінансування у розмірі 94 000[1809]. У 1926/27 фінансовому році, за заявою З. Хелмно, Наркомторг виділив ВУФКУ 465 000 карбованців, що склало 23¼ % усього контингенту. Проте заради справедливості відмітимо, що ліміт імпорту кіноплівки обчислювався не лише об'ємом кіновиробництво, але і кількістю кіноустановок, яких у РРФСР було майже в три рази більше (приміром, у 1928 році в РРФСР налічувалося 6 738 кіноустановок, а в УРСР — 1 646, що в процентному відношенні кількості кіноустановок усього СРСР складало 18,2% — в УРСР і 74,4% — в РРФСР[1810]). Таким чином, процентний розподіл імпортного контингенту між РРФСР і УРСР був цілком реальний.

У 1926 році і Совкіно, і ВУФКУ знаходилися у стані жорсткої економії кіноплівки, оскільки, як відзначалося вище, імпортний контингент був урізаний для усіх республік. 2 квітня 1926 року Ліцензійною радою при Наркомторзі СРСР було озвучено річний контингент іноземного імпорту фото-, кіноматеріалів: у 1926/27 операційному році було визначено 2 600 000 карбованців (у 1923/24 — 3 750 000). Для РРФСР — 1 508 000 крб., або 58%; для УРСР — 650 000, або 25%. Річні показники кіновиробництва і кінопрокату кожної республіки були такими: в УРСР було випущено в 1924/25 фінансовому році 12 картин, що склало 20,3% від загальносоюзного; у РРФСР — 41, або 69,5%; у 1925/26 операційному році в УРСР — 28, або 32,2%; у РРФСР — 46, або 52,9%. Виробничий план випуску фільмів на 1926/27 рік в УРСР — 32, або 30%; у РРФСР — 50, або 45%. Міцність кінопрокату складала в УРСР — 20%; у РРФСР — 67%. Таким чином, середній відсоток в УРСР склав 25%; у РРФСР — 60%[1811].

Совкіно заперечувало проти постанови Ліцензійної Наради в РПО, і клопотало за відміну постанови і за перерозподіл фото-кіноконтингенту, причому для РРФСР вимагало не менше 70%. У результаті опротестування Совкіно Економічна Рада РРФСР прийняла постанову, згідно з якою контингент для РРФСР визначався в 70%, а інші 30% контингенту призначалися для розподілу між іншими союзними республіками. З цих 30% для УРСР, за проектом Совкіно, перепадало усього 15–16%. Згодом, на нараді в Наркомторзі 2 вересня 1926 року, було

1809. Там само. — Ф. 166. — Оп. 5. — Спр. 850. — Арк. 39.
1810. Кино-справочник / Под ред. Г. М. Болтянского. — М.–Л.: Теакинопечать, 1929. — С. 232.
1811. Кертес. Історія про фотокіноконтингент: (Розподіл на 1925–1926 та 1927 рр.) / Кертес // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 19.

встановлено, що фото-кіноконтингент на 1926/27 операційний рік буде зменшено на 200 000 карбованців, що складе 2 400 000. На цій ж нараді було встановлено принцип, що в першу чергу задовольнятимуться виробничі потреби і 70% виділеної суми піде на виробництво і 30% — на прокат. У процентному відношенні контингент був розподілений таким чином: РРФСР отримувало 56,5%; УРСР — 27%. На інші союзні республіки — 15,5%. Але згоди знову не було досягнуто, поки, нарешті, на засіданні колегії Наркомторгу було остаточно розподілено фото-кіноконтингент на 1926/27 рік. Загальна сума контингенту, що виділяється на СРСР, знову була урізана на 200 000 карбованців і 2 200 000, з якої на РРФСР припадало 54¾%, або 1 095 000 крб.; на УРСР — 23¼%, або 465 000. На інші союзні республіки — 22%[1812] .

Таким чином, після тривалих дебатів сума імпортного контингенту в цілому на СРСР була урізана на 400 000 карбованців, а в процентному відношенні фінансування РРФСР і УРСР було зменшене, тоді як республіканські кіноорганізації отримали на 6,5% більше. Динаміка запланованого і отриманого контингенту для РРФСР і УРСР була наступною: РРФСР 58% — 56,5% — 54¾%; УРСР — 25% — 27% — 23¼%. Якщо виходити із вказаного вище середнього показника виробництва і прокату в УРСР і РРФСР(25 і 60%), то Совкіно у результаті недоотримало 5¼%, а ВУФКУ, відповідно — 1¾.

Згодом Голова правління ВУФКУ О. Шуб на сторінках журналу «Кіно» приводив інші цифри, причому заявляв, що ВУФКУ в 1928 році із запуском Київської кінофабрики випустить 100 картин, і по кількості обійде Совкіно:

«За останній рік ВУФКУ отримало із союзного імпортного контингенту 20%, тоді як Совкіно, виробництво якого не на багато більше, отримало більше 65%. Наступного року наше виробництво випередить виробництво Совкіно, тому цілком природно вимога ВУФКУ — отримати більшу, порівняно з Совкіно, частину союзного імпортного контингенту <…> Разом із продукцією Київської кінофабрики, української кіноіндустрія, починаючи з наступного року, випускатиме до 100 картин на рік, обслуговуючи половину власної потреби картинами власного виробництва»[1813]. Відзначимо, що в 1927/28 фінансовому році Совкіно випустило 50 фільмів, а ВУФКУ, відповідно — 37[1814].

В. Кіршон, коментуючи відпущений Совкіно імпортний контингент на 1927/28 фінансовий рік, відзначав:

«На 1927/28 рік імпортний контингент визначено для Совкіно в абсолютно нікчемному розмірі. Між тим, тільки на одну плівку потрібну для виробництва радянських фільм і для продукування потрібних копій для обслуговування ринку РРФСР необхідно плівки позитивної 22 550 000 метрів, плівки негативної — 1 700 000 метрів. Звідси слід зробити висновок, що розвиток радянської кінематографії не може бути міцним, якщо не буде налагоджено виробництво кіноплівки

1812. Там само.

1813. Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4–5.

1814. Бляхин П. А. К итогам киносезона / Павел Бляхин // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 3.

в СРСР. Ясно, що при контингенті 1927–28 р. ми не можемо продовжувати розвиток радянського кіновиробництва»[1815].

Експортний план на 1928/29 фінансовий рік передбачав реалізацію продукції на досить скромну суму (в порівнянні із заявою О. Шуба) — 150 000 карбованців і впродовж трьох кварталів був виконаний майже на 70%. Договори були підписані з 16 країнами на суму 55 650 доларів, у тому числі через торгпредство — 15 фільмів виробництва ВУФКУ минулого і поточного років[1816].

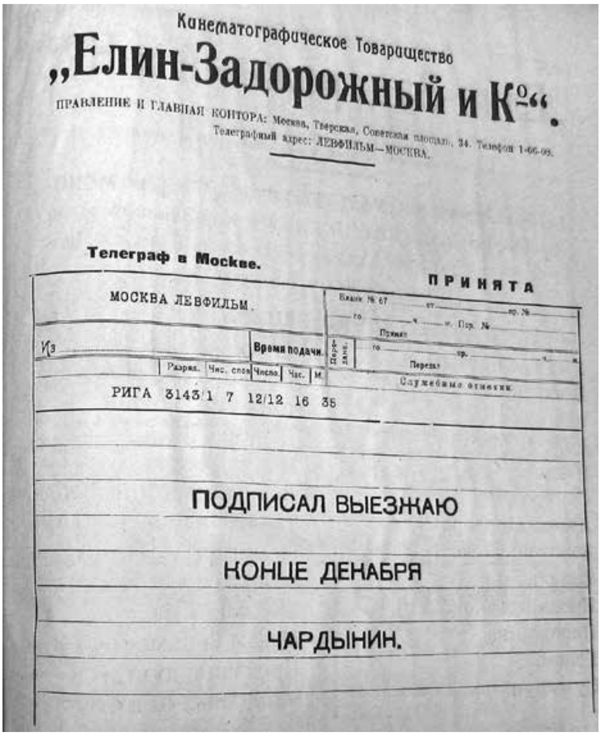
У кінці 1929 року у зв'язку з катастрофічним дефіцитом плівки в радянській кінопромисловості Кінокомітет при РНК СРСР видає спеціальну постанову про економію негативної і позитивної плівки. Кіноорганізаціям доручалося встановити обов'язкову пропорцію між витраченою негативною плівкою і метражем фільму, не більше ніж 1:7, максимально скоротити випуск рекламних фільмів, встановити мінімальний жорсткий відсоток для монтажного і лабораторного браку. Також постанова пропонувала вжити заходів щодо підвищення кваліфікації кіномеханіків з тим, щоб термін служби фільму, що становить в середньому 136–145 екрано-днів, було збільшено до 250[1817].



Реклама товариства «Єлін, Задорожний і К°», 1923 р.

Відзначимо також і перші скромні спроби ВУФКУ налагодити спільне кіновиробництво. У лютому ВУФКУ уклало угоди з російськими компаніями: «Єлін, Задорожний і К°» — на спільну зйомку фільмів під маркою «Російська художня серія» і фірмою «Екран» — на спільну зйомку в Криму.

1815. В. Киршон. Культурная революция стучится в двери / Владимир Киршон // Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под редакцией К. Мальцева. — М.: Теакинопечать, 1928. — С. 34.
1816. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 12.
1817. Экономьте кинопленку: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 47. — 18 ноября. — С. 11.


Кинематографическое Товарищество
„Елин-Задорожный и К°".
ПРАВЛЕНИЕ И ГЛАВНАЯ КОНТОРА: Москва, Тверская, Советская площадь, 34. Телефон 1-66-09.
Телеграфный адрес: ЛЕВФИЛЬМ—МОСКВА.

Телеграф в Москве.

ПРИНЯТА

МОСКВА ЛЕВФИЛЬМ.

Из — Разряд. Чис. слов — Время подачи. Число. Час. М.

РИГА 3143/1 7 12/12 16 35

ПОДПИСАЛ ВЫЕЗЖАЮ

КОНЦЕ ДЕКАБРЯ

ЧАРДЫНИН.

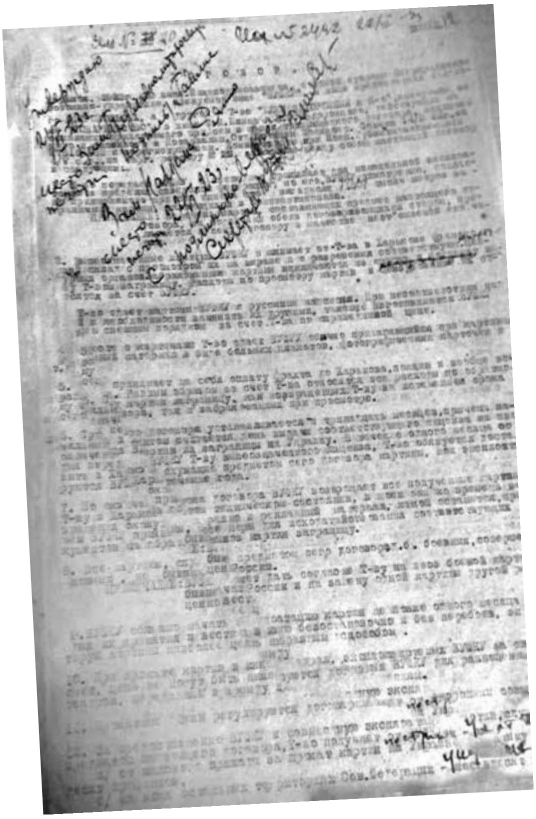
Телеграма П. Чардиніна, 1923 р.

Т-во «Єлін, Задорожний і К°» — перша прокатна організація з часів НЕПу в РРФСР, заснована у жовтні 1921 року. Окрім прокату в Москві, компанія посилено розвивала свою діяльність в Південно-Західному регіоні. Восени, за повідомленнями в пресі, компанія планувала приступити до кіновиробництва, і як першу постановку в Криму було визначено «Овід»[1818]. Також в пресі повідомлялося, що компанією запрошений з-за кордону на посаду головного режисера П. І. Чардинін. Його прибуття очікувалося на початку грудня 1922 року. Під керівництвом Чардиніна планувалося провести зйомки трьох фільмів, головним чином історичного характеру. Як завідуючу літературним відділом запросили О. М. Блажевич. Зйомки деяких фільмів передбачалося провести в Криму, де вже почалися підготовчі роботи[1819]. Проте на початку грудня Чардинін не приїхав, і компанія продовжувала спантеличувати публіку:

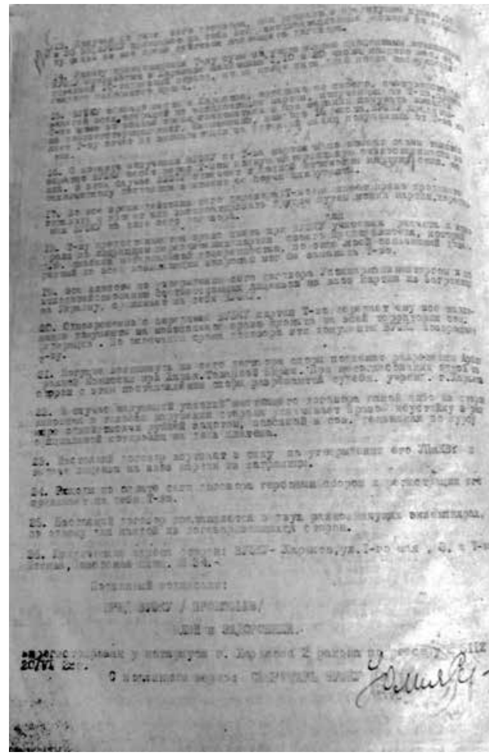
«По відділу виробництва фірма чекає у кінці грудня П. І. Чардиніна, що вже отримав дозвіл на виїзд із Латвії і повідомив телеграмою про своє швидке прибуття. У даний час підбирається в терміновому порядку матеріал для постановок, остаточну ж фіксацію репертуару вирішено відкласти до прибуття П. І. Чардиніна. Робиться запис артистів і прийом сценаріїв на прочитання. З приїздом Чардиніна робота прийме конкретніші форми, і товариство сподівається до лютого місяця вже розпочати зйомки. Фірмою зроблена заявка на інсценування роману Честертона “Людина, яка була Четвергом”»[1820]. У січні Чардинін теж не приїхав. У черговому рекламному оголошення про плани компанії на сезон 1923 роки повідомлялося:

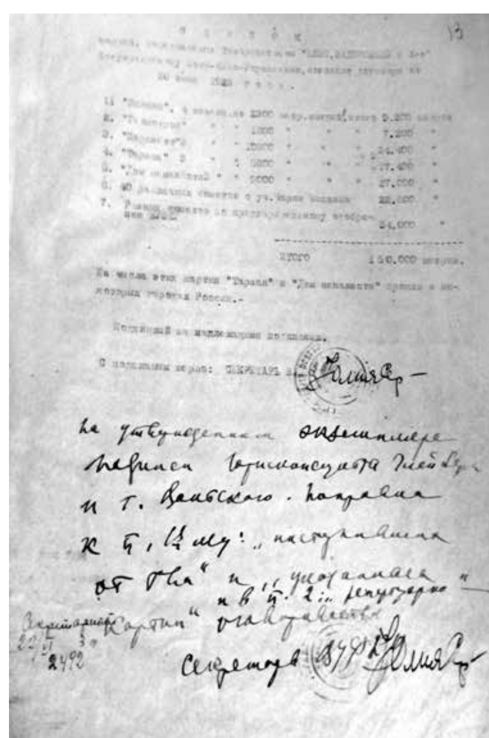
«Фірмою укладено договір із Всеукраїнським Фото-кіно-управлінням на спільну роботу по виробництву, причому, згідно з договором, фірма спільно з управлінням ставить три великі кінокартини під маркою «Російська Художня Серія». Картини ці зніматимуться в колишньому павільйоні Борисова в Одесі, а на-

1818. Т-во Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 35; Т-во Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 29.
1819. Т-во Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 3. — 1 декабря. — С. 32; Елин Задорожный: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9. — С. 122; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 11. — С. 257; Хроника: [ед. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 14–21 января. — С. 7.
1820. Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 4. — 25 декабря. — С. 28.



Копія договору ВУФКУ з товариством «Єлін, Задорожний і К°» від 22 травня 1923 р.





турні зйомки — в Криму. До зйомок мають приступити з 15 березня…»[1821].

А спільні зйомки в Криму з компанією «Екран» мав провести законтрактований ВУФКУ російський режисер В. Гардін[1822]. Очевидно, ці проекти так і залишилися нереалізованими. Компанія «Єлін, Задорожний і К°», широко розрекламована в пресі, припинила своє існування, а «Екран» так і не здійснила жодних значних постановок. У пресі постійно повідомляло-

1821. Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 33.

1822. Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 6(19). — 13 февраля. — С. 645; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 7/8. — Март. — С. 12.

ся про листування Чардиніна з компанією «Єлін, Задорожний і Ко», навіть була опублікована телеграма, що підтверджує приїзд режисера в Крим. У результаті Чардинін приїхав, але попрацювати в компанії йому так і не довелося. Єдині матеріали про співпрацю компанії з ВУФКУ стосуються виключно прокату. У ВУФКУ «Єлін, Задорожний і Ко» купила для показу в Московському і Петроградському районах дві картини «Привид бродить по Європі» і «Остання ставка містера Енніока». ВУФКУ ж, згідно з угодою від 20 червня 1923 року, отримало право на прокат терміном на 30 місяців картин: «Ліліан», «Геліотроп», «Паризетт», «Тарзан», «Будинок ненависті», а також 40 сюжетів за участю Ч. Чапліна — всього 150 000 метрів. Причому усі фільми до цього не демонструвалися в РРФСР. Після закінчення терміну дії договору ВУФКУ зобов'язувалося повернути усі фільми і рекламні матеріали[1823]. Незадовго до цього для прокату в Україні, Криму, Південно-Західному регіоні і Білорусії компанія «Єлін, Задорожний і Ко» придбала картини «Жебрачка зі Стамбула», «Доктор Мабузе», «Володарка світу», «Вмираючі народи»[1824].


Всеукраинское Фото-Кино Управление
ПРАВЛЕНИЕ: Харьков, Московская, 3. Телефон 15-55.

Циркулярно.

Настоящим доводится до всеобщего сведения, что монопольное право эксплоатации картин

Призрак бродит по Европе

и

Последняя ставка мистера Энниока

на Московский и Петроградский районы проданы

Т-ву Елин-Задорожный и Ко.

Москва, Тверская, Советская пл., 34.

Куда и следует обращаться с запросами.

В. Ф. К. У.

Ще дві невдалі спроби спільного кіновиробництва ВУФКУ, але вже з іноземними компаніями були в 1923 і 1928 роках. Одним із перших кроків українського кіновідомства в області міжнародної співпраці стало підписання 30 березня 1923 року у Берліні договору з фірмою «Скотті». Від ВУФКУ договір підписав завідувач комерційним відділом Я. Соболєв. Документ стосувався фінансування цією компанією українського кіновиробництва. При цьому прибуток розподілявся наступному образом: ВУФКУ — 55%, «Скотті» — 45%. Вагомою на ті часи була і загальна сума інвестицій — 100 000 доларів![1825] Договір набував сили з моменту його затвердження ВУФКУ і Наркомзовнішторгом. Проте договір не був затверджений, оскільки, незважаючи на те, що ВУФКУ надавався більший відсоток від прибутку, на думку експертів, кінофірма «Скотті» знаходилася у вигіднішому положенні. Прибуток італійської компанії, хоч і не мав перевищувати 45% від внесеного нею капіталу, проте у разі збитковості усі вкладені нею гроші підлягали поверненню. Іншими словами договір був вигідніший італійській стороні, оскільки згідно з угодою у неї був відсутній підприємницький ризик — усі збитки Бегг і виробничого характеру лягали на ВУФКУ.

1823. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 3. — Спр. 48. — Арк. 12–12 зв., 13.
1824. Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 4. — 25 декабря. — С. 28.
1825. ЦДАВО України. — Ф. 8. — Оп. 9. — Спр. 1307. — Арк. 54 зв.

Ще один аспект незатвердженої угоди був політичний. 12 листопада 1923 року уповноважений представник Наркомосвіти УРСР у Берліні О. Х. Аусем направив начальникові фінансово-економічного управління Наркомосвіти УРСР В. Є. Бутвіну доповідну записку «Про справу ВУФКУ-Скотті», звернувши його увагу на вигідність контракту про спільне кіновиробництво — 100 000 доларів, які пропонувала Україні ця фірма. Проте «політичні органи» виявили зв'язок між цією фірмою і «російським білогвардійським капіталом», хоча в тексті договору навіть натяку не було на ідейний вплив «Скотті» на роботу ВУФКУ[1826].

Наслідком невдалої спроби ВУФКУ налагодити спільне кіновиробництво стали численні перевірки, за матеріалами яких було порушено кримінальну справу. У цих діях голова правління ВУФКУ В. Прокоф'єв угледів спроби знайти компрометуючі матеріали на керівництво кіновідомства і написав скаргу в ЦК КП(б)У[1827]. У результаті розслідування затягнулося більше ніж на рік, і в липні 1924 року слідчий, що розслідував цю справу, звернувся до Наркомосвіти УРСР з пропозицією провести масштабну ревізію діяльності ВУФКУ. Проте йому було відмовлено. Заступник наркома освіти Я. Ряппо письмово повідомив слідчого, що повторне створення комісії для проведення ревізії недоцільне:

«Прокуророві при Наркомюсті т. Яковлєву.

На ваше відношення від 29.VII за № 9/12730 повідомляю, що Ревізійна комісія закінчила свою роботу по обстеженню діяльності ВУФКУ і здобуті дані зафіксовані в акті. Зібрати цю комісію знову не видається можливим, призначити нову комісію для повторення усієї роботи недоцільно…»[1828]. Очевидно, в Наркомосвіти хотіли зам'яти цю малоприємну кримінальну справу, яка була абсолютно недоречною (нарком освіти О. Я. Шумський трохи більше місяця заступив на цю посаду).

Про можливість копродукції з німецькими кінофірмами ще в січні 1924 року повідомляв представник Наркомосвіти УРСР в Берліні. У своєму листі він повідомляв, що Німеччину дуже цікавлять радянські фільми[1829] і просив співробітників наркомату повідомити правління ВУФКУ про те, що деякі німецькі кінофірми були б не проти спільно з українським фото- кіноуправлінням екранізувати оповідання американського письменника Ептона Сінклера «Мене звуть теслярем», який став би «вельми гідним антирелігійним фільмом»[1830]. Проте, очевидно цій пропозиції не судилося реалізуватися.

Взаємини з німецькою фірмою «Національфільм» були «більш плідними», але також не призвели до спільного кіновиробництва. У січні 1928 року договір від імені ВУФКУ підписало Торгпредство СРСР в Німеччині[1831]. Одним з ініціаторів підписання цього договору був член правління ВУФКУ Є. Черняк, який займався популяризацією української кінематографії за кордоном.

1826. Там само. — Ф. 16. — Оп. 1. — Спр. 98. — Арк. 98.

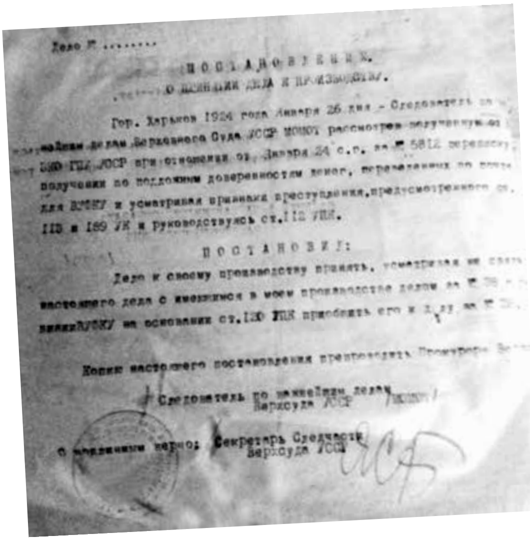
1827. Під час розслідування прокуратурою діяльності ВУФКУ співробітники відомства Соболєв і Брюховецький були заарештовані відповідно до ч. 2 ст. 162 УПК УРСР, а 12 лютого 1924 року термін арешту був продовжений ще на місяць. Але 15 березня були відпущені під заставу. Див.: ЦДАВО України. — Ф. 8. — Оп. 9. — Спр. 1307. — Арк. 8–9.

1828. Там само. — Арк. 36.

1829. Там само. — Ф. 166. — Оп. 3. — Спр. 46. — Арк. 37, 38.

1830. Там само. — Арк. 58.

1831. Там само. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 7–9.



Дело № ....

ПОСТАНОВЛЕНИЕ.

О [illegible] ДЕЛА К ПРОИЗВОДСТВУ.

Гор. Харьков 1924 года Января 26 дня – Следователь [illegible] важнейшим делам Верховного Суда УССР МОМОТ рассмотрев [illegible] ГПУ УССР при отношении от Января 24 с.г. за № 5812 переписку [illegible] получении по подложным доверенностям денег, [illegible] для ВУФКУ и усматривая признаки преступления, предусмотренного ст. 113 и 189 УК и руководствуясь ст. 112 УПК.

ПОСТАНОВИЛ:

Дело к своему производству принять, [illegible] настоящего дела с имеющимся в моем производстве делом за № [illegible] ВУФКУ на основании ст. 120 УПК приобщить его к [illegible]

Копию настоящего постановления препроводить Прокурору [illegible]

Следователь по важнейшим делам Верхсуда УССР /МОМОТ/

С подлинным верно: Секретарь Следчасти Верхсуда УССР



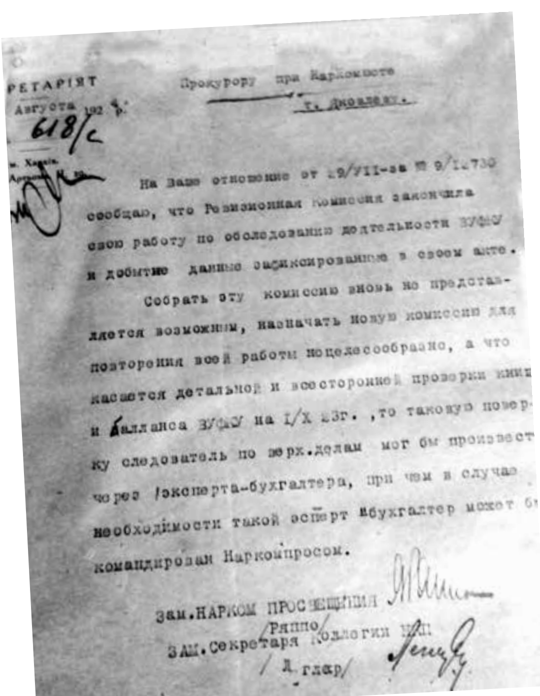
192 Ч. Вих. Ч. діла

ПРОКУРОРОВІ НАЙВИЩОГО СУДУ УСРР.

На другім боці цього [illegible] відношення.

ГОЛОВА: Судової Колегії Кримінальних справ НАЙВИЩОГО СУДУ УСРР /[illegible]/

СЕКРЕТАР /ЧЕРКАСОВ/



СЕКРЕТАРІЯТ

Августа 192 р.

618/с

м. Харків

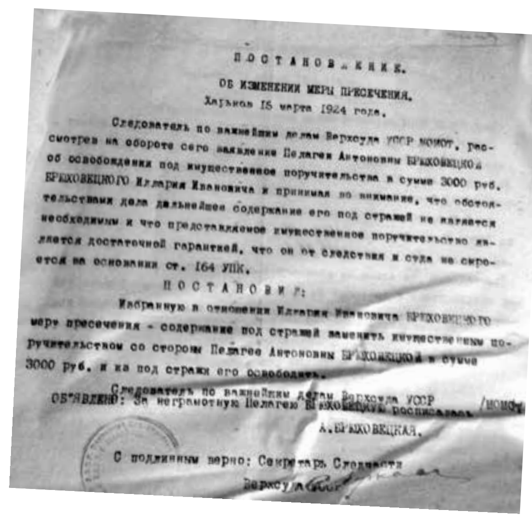
Прокурору при Наркомюсте т. [illegible]

На Ваше отношение от 19/VII-за № 9/12730 сообщаю, что Ревизионная Комиссия закончила свою работу по обследованию деятельности ВУФКУ и добытые данные зафиксированные в своем акте.

Собрать эту комиссию вновь не представляется возможным, назначать новую комиссию для повторения всей работы нецелесообразно, а что касается детальной и всесторонней проверки книг и балланса ВУФКУ на I/X 23г., то таковую поверку следователь по верх. делам мог бы произвести через /эксперта-бухгалтера, при чем в случае необходимости такой эксперт бухгалтер может быть командирован Наркомпросом.

ЗАМ. НАРКОМ ПРОСВЕЩЕНИЯ /Ряппо/

ЗАМ. Секретаря Коллегии НКП / [illegible] /



ПОСТАНОВЛЕНИЕ.

ОБ ИЗМЕНЕНИИ МЕРЫ ПРЕСЕЧЕНИЯ.

Харьков 15 марта 1924 года.

Следователь по важнейшим делам Верхсуда УССР МОМОТ, рассмотрев на обороте сего заявление Пелагеи Антоновны БРЕХОВЕЦКОЙ об освобождении под имущественное поручительство в сумме 3000 руб. БРЕХОВЕЦКОГО Иллариона Ивановича и принимая во внимание, что обстоятельствами дела дальнейшее содержание его под стражей не является необходимым и что представленное имущественное поручительство является достаточной гарантией, что он от следствия и суда не скроется на основании ст. 164 УПК.

ПОСТАНОВИЛ:

Избранную в отношении Иллариона Ивановича БРЕХОВЕЦКОГО меру пресечения – содержание под стражей заменить имущественным поручительством со стороны Пелагеи Антоновны БРЕХОВЕЦКОЙ в сумме 3000 руб. и из под стражи его освободить.

Следователь по важнейшим делам Верхсуда УССР /МОМОТ/

ОБ'ЯВЛЕНО: За неграмотную Пелагею Бреховецкую расписалась А. БРЕХОВЕЦКАЯ.

С подлинным верно: Секретарь Следчасти Верхсуда УССР



Выписка из протокола

Распорядительного Заседания Уголовно-Судебного Отдела Верховного Суда У. С. С. Р.

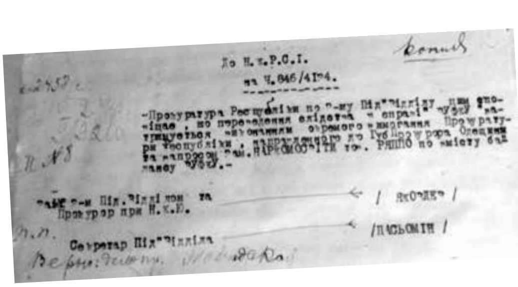
от 12 февраля 1924 г. № 35 Гор. Харьков

Присутствовали: Председатель т. [illegible]; Прокурор т. [illegible]; Секретарь т. ЧЕРКАСОВ

№№ по порядку	СЛУШАЛИ	ПОСТАНОВИЛИ
130.	Отношение Следователя по важнейшим делам ВС т. МОМОТ о продлении срока содержания под стражей привлекающихся к ответственности по делу ВУФКУ гр. гр. СОРОКИНА и БРЕХОВЕЦКОГО, в порядке 2 части ст. 162 УПК.	В порядке 2 ч. ст. 162 УПК, срок содержания под стражей гр. гр. СОРОКИНА и БРЕХОВЕЦКОГО продлить на 1 месяц.

Подлинный за надлежащими подписями.

С подлинным верно: Секретарь Суд. Кол. [illegible] /ЧЕРКАСОВ/



До Н. К. Р. С. І.

на Ч. 846/4 1924.

Копія

Прокуратура Республіки по [illegible] Відділу [illegible] справі ВУФКУ [illegible]

Сам. [illegible] Відділу та Прокурор при Н. К. Ю. / [illegible] /

Секретар Підвідділа / [illegible] /

Копії документів
про справу за договором ВУФКУ і «Скотті»

Документ передбачав взаємний прокат картин і спільну зйомку чотирьох фільмів з рівними частками витрат[1832]. Отриманий прибуток також мав ділитися порівну. На термін дії договору ВУФКУ не мало права виробляти спільні кінозйомки з іншими німецькими компаніями. Зйомки на території СРСР повинна була здійснювати німецька кіногрупа (режисер, актори, художника і т. д.), а для зйомок у Німеччині — українська або російська. Знімальна група також включала двох операторів (як правило, одного німецького, одного українського або російського). Відповідно і фінансування кінозйомок покладалося на компанію тієї країни, в якій вони проходитимуть. Перший фільм планувалося зняти в СРСР із залученням німецьких режисера і акторів[1833]. Також в договорі було визначено взаєморозрахунки в області прокату спільно вироблених картин. Крім того, договір передбачав прокат українських фільмів у Німеччині на вигідних для ВУФКУ умовах. Окрім комерційної вигоди така співпраця мала велике значення для молодої української кінематографії, оскільки вона давала можливість українським режисерам і операторам перейняти від досвідченіших німецьких колег їх досвід і техніку роботи.

На засіданні правління ВУФКУ, що проходило 3–4 березня 1928 року, приймається рішення направити «Національфільму» сценарії «Чернігівка», «Бондарівна», «Сагайдачний» і замовити сценарії по класичних українських або російських літературних творах, зокрема «Дубровський» по Пушкіну[1834].

Але і з цією компанією відношення не склалися. Торгпред СРСР в Німеччині К. Бегге в листі ВУФКУ від 21 липня 1928 року повідомляв:

«Договір із “Національфільмом” на продукцію ВУФКУ був невигідним для нас, ми здали усі свої позиції і допустили ми його у вигляді експерименту, бо бачили, що на наші умови, по яких ми реалізуємо картини Совкіно і Межрабпома-Русь, фірма не піде. І, незважаючи на усі наші поступки і виключно вигідні умови для фірми, “Національфільм” жодної картини ВУФКУ не узяла, бо побоювалася, що вона не виручить від експлуатації тих витрат, з якими пов'язаний випуск картин в прокат. Приїзд тов. Гольверка жодним чином не вплинув і не міг вплинути на те, щоб фірма взялася за виконання договору»[1835].

Перша згадка в пресі про співпрацю ВУФКУ з «Національфільмом» з'являється 5 лютого в бюлетені ВУФКУ «Кіно-вісті». На сторінках цього видання, зокрема, повідомлялося:

«Німецька фірма “Національ” веде з ВУФКУ переговори про організацію українсько-німецького кінотовариства для спільної експлуатації за кордоном фільмів ВУФКУ, а також спільного виробництва за кордоном фільмів і експлуатації їх в СРСР»[1836].

1832. Культура і мистецтво: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1928. — № 74(2458). — 28 березня. — С. 4.
1833. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 7–7 зв.
1834. Там само. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 1488. — Арк. 32.
1835. Там само. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 1486. — Арк. 289 зв. Про укладення договорів ВУФКУ з компаніями «Скотті» і «Національфільмом» також див. в роботі: Росляк Р. Міжнародна політика Всеукраїнського фотокіноуправління: спроби копродукції / Роман Володимирович Росляк // Вісник ДАКККіМ. — 2012. — № 3. — С. 235–239.
1836. Україно-німецьке кінотовариство: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Харківський відділ. — 1928. — № 1. — 5 лютого. — С. 3.

Наступні повідомлення в пресі були більш конкретними. Багато видань опублікували оголошення ВУФКУ, в якому, зокрема, повідомлялося: представники ВУФКУ тт. Черняк і Гольверк, що «відряджалися за кордон, підписали в Берліні угоду з однією із найбільших німецьких фірм "Національ-фільм" про спільну експлуатацію за кордоном українських фільмів, а також про спільне виробництво фільмів і експлуатацію їх у нас. Характерно зазначити, що після підписання з німецькою фірмою "Національ" обопільно вигідної угоди, член Правління ВУФКУ т. Черняка, який приїхав до Праги для переговорів із чехословацькими кінопромисловцями, після приїзду було заарештовано і вислано з Чехословаччини»[1837].

У липні ВУФКУ через підзвітні засоби масової інформації повідомляє про початок зйомок першого спільного фільму:

«На підставі договору, укладеного з німецькою фірмою "Національ-фільм" ВУФКУ відправило до Берліна сценарій Д. Мар'яна "Кінець Олександра І". Цю картину ВУФКУ ставитиме разом з "Національ-фільмом". Фільм зніматиме на Україні німецький режисер з німецькими акторами і оператором»[1838]. 17 липня московська газета «Кіно» публікує інформацію, отриману від ВУФКУ, з новими подробицями про співпрацю українського кіновідомства з німецькою компанією:

«Німецька фірма "Національ" робить спільно з ВУФКУ постановку картини "Кінець Олександра І" за легендою про "Федора Кузьмича"»[1839].

Але окрім новини про спільну зйомку, ВУФКУ на сторінках московської газети повідомляє про масштабне скорочення на Одеській кінофабриці:

«На одеській фабриці ВУФКУ скорочено штат службовців. Звільнено понад 70 чоловік. Серед скорочених — режисери, оператори, актори, робітники і службовці»[1840].

Проте менше ніж через місяць ВУФКУ спростовує свою ж інформацію, опубліковану в підконтрольному журналі «Кіно»:

«…Жодного фільму про кінець Олександра І ВУФКУ разом з "Націоналем" не ставить. До цієї фірми ВУФКУ надіслало сценарій Д. Мар'яна "Декабристи на Україні", щоб, може, поставити його, але ні слова про славнозвісного Федора Кузьмича там не має <…> Що переговори з "Націоналем" про спільне виробництво з ВУФКУ були, то це факт, і факт цілком виправданий. ВУФКУ мусило прикласти усіх зусиль, щоб широким фронтом вийти на міжнародню арену. Договір з "Націоналем" мусив допомогти цьому. Але жодних легенд про Федора Кузьмича ніхто й не думав ставити»[1841].

Такий розвиток подій дає основу для припущення, що не все було чисто в співпраці, що намічалася, і ВУФКУ намагалося замовчати деякі факти. Можливо, поштовхом до такої поведінки ВУФКУ стала публікація в республіканській газеті «Харківський пролетарій». Ця публікація ґрунтувалася на цитованій вище статті

1837. Стосунки ВУФКУ з закордоном: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. — 1928. — № 3. — С. 5; Стосунки ВУФКУ з закордоном: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15; Стосунки ВУФКУ з закордоном: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 6. — 21 лютого. — С. 13.

1838. ВУФКУ й «Національ»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 14; «Кінець Олександра I»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 44(145). — 24 липня. — С. 13.

1839. Что нового: [Ред. ст.] // Кино. — 1928. — 17 июля. — С. 1.

1840. Воробьёв И. О кадрах в кинематографии // Кино. — 1928. — 17 июля. — С. 1.

1841. Ремез Г. Брехня і непорозуміння // Кіно. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 2.

в московській газеті «Кіно». Автор матеріалу, що сховався за ініціалами Ілля Р-й, жорстко критикував діяльність кіноуправління, подвійні стандарти роботи його голови І. А. Воробйова і скорочення кінопрацівників Одеської кінофабрики:

«Не виключається, звичайно, і та можливість, що ВУФКУ за рахунок згортання свого кіновиробництва живитиме нові кінотеатри легендами про "Федорів Кузьмичів" — виробництва ВУФКУ — "Національ"»[1842].

Наприкінці статті автор підводив невтішний висновок:

«…Необачна політика ВУФКУ, незважаючи на цілий ряд директив, даних всесоюзною партійною нарадою з питань кіно, загнала українську кінематографію у безвихідь, і тепер вона шукає виходу у з'єднанні з німецькою фірмою "Національ". Висока стіна, що розділяє українську кінематографію і українську ж радянську кінодійсність, має бути, нарешті, зруйнована, бо тільки спільними зусиллями, можливо буде уникнути небажаних наслідків в політиці ВУФКУ»[1843].

Безумовно, викликають подив спроби ВУФКУ підписати договори про співпрацю з компаніями «Скотті» і «Національфільм». Відзначимо, що ці фірми, практично не грали ніякої ролі на арені європейського кінобізнесу. Про виробничу діяльність кінофірми «Скотті» інформацію у найбільшій базі даних IMDb виявити не вдалося. Про німецьку ж компанію «Національфільм» цей ресурс повідомляє, що за час своєї діяльності вона випустила в 1926–1927 роках лише дві картини[1844], і згодом, вочевидь, припинила своє існування.

На експорт українських фільмів деяким чином впливала конкуренція з російськими кіноорганізаціями. На відміну від ВУФКУ, вони мали активніші і давніші стосунки із зарубіжними фірмами, що давало російським організаціям можливість більш оперативно просувати свою кінопродукцію. Таким чином, перешкодою на шляху до активнішого просування українських фільмів на зарубіжний ринок була низька ефективність роботи радянських торгпредств і відсутність у їх складі (окрім Німеччини) спеціальних імпортно-експортних кінопідрозділів. І зовсім не випадково керівництво ВУФКУ зосередило значні зусилля на імпортній політиці. До активних кроків в цьому напрямі штовхала величезна залежність Української кінопромисловості від імпорту. З-за кордону Україна отримувала кіноплівку, фотохімікалії, кіноапаратуру, готові фільми. Негативним чинником, що впливав на імпорт кінопродукції, відбивалася повна залежність України від союзного центру при отриманні валюти. Істотно обмежувала імпорт кінопродукції політика Наркомторгу СРСР, що виділяв ВУФКУ значно менший об'єм від необхідного фінансування. Втрата українською кінематографією в 1930 році автономії і створення загальносоюзного кінооб'єднання «Совкіно» ознаменували завершення імпортно-експортної політики ВУФКУ. Відтепер усі імпортні і експортні операції здійснювалися через союзне відомство.

1842. Илья Р-й. За стеной украинской кинематографии // Харьковский пролетарий. — 1928. — № 170(1283). — 22 июля. — С. 4.
1843. Там само.
1844. Nationalfilm Produktion [de] // IMDb. — Режим доступу: http://www.imdb.com/company/co0277813/?ref_=fn_co_co_149

3.5 Кінопроцес у зв'язках з громадськістю (ТДРК)

У 1924 році комуністи, Асоціації революційної кінематографії (АРК) і Головполітосвіти Наркомосвіти звернулися в агітпропвідділ ЦК ВКП(б) з пропозицією створити Товариство друзів радянського кіно (ТДРК). Засновницька конференція ТДРК відбулася 12 листопада 1924 року в Москві[1845]. Одним із завдань ТДРК мало стати «залучення до сфери радянської громадськості режисерів, сценаристів та інших працівників кінематографії», «наближення кіно до робітників і селянських мас, боротьба з проникненням у свідомість глядачів впливу буржуазної і дрібнобуржуазної ідеології». З цією метою ТДРК мало провести широку кампанію по залученню робітників і селян в товариство, сприяти зростанню «ідеологічно здорових художніх молодих сил, особливо сприяючи висуненню комуністів і комсомольців на сценарну, режисерську і операторську роботи»[1846].

Освітня діяльність Товариства мала чітку соціальну спрямованість і мала «піднятися до рівня найважливіших політичних, державної ваги завдань, сприяти підвищенню культурного рівня, свідомості робітників і селян». Планувалося, що товариство працюватиме в тісному контакті з партійними, державними, профспілковими, комсомольськими організаціями, а також з професійною організацією кінематографістів — АРК. Пропагувати радянські фільми, влаштовувати їх перегляди і обговорення.

Статут ТДРК було затверджено Народним комісаріатом внутрішніх справ РРФСР 24 липня 1925 року і поширювався на територію РРФСР — аж до його затвердження Раднаркомом СРСР. Відповідно до статуту організація ТДРК в інших республіках могла здійснюватися самостійно. У статуті чітко визначалися цілі і завдання товариства:

«1. ТДРК ставлять собі завданням об'єднання трудящих РРФСР в організацію, що має на меті:

а. Всебічне сприяння будівництву радянського кіно як знаряддя освіти мас, пропаганди ідей комунізму і радянського будівництва.

б. Боротьбу проти проникнення в кіно явної і замаскованої пропаганди буржуазної або дрібнобуржуазної ідеології.

в. Наближення кіно до робітників і селянських мас.

2. З метою досягнення цих цілей ТДРК ставить перед собою наступні практичні завдання:

а. Ознайомлення широких мас трудящих з роллю і значенням кіно і його завданнями в Радянському Союзі шляхом проведення лекцій, доповідей, виставок і з'їздів, поширення кінолітератури, плакатів і т. п.

1845. Вестник работников искусств. — 1925. — № 8. — С. 26.

1846. Руководящие постановления по кино (Резолюции и постановления ЦК ВКП(б), Всесоюзного партийного совещания по кино и Первого Всероссийского сценарного совещания). — Л.-М.: Теакинопечать, 1929. — С. 44.

б. Ознайомлення мас із кінотехнікою, кіновиробництвом і радянським кінобудівництвом, а також вивчення ставлення мас (критичне обговорення фільм в селі, на фабриках, заводах, серед червоноармійців).

в. Активне сприяння розвитку кінопромисловості.

г. Сприяння розвитку мережі стаціонарних і пересувних кіноустановок для робітників і селянських мас, шкіл і частин Червоної армії і флоту.

д. Сприяння усім науковим дослідженням, що мають відношення до кіно.

е. Сприяння створенню наукового і освітнього кінематографу.

3. ТДРК має наступні права:

а. Організовувати лекції, демонстрації картин, виставки і з'їзди, присвячені питанням радянської кінематографії, а також влаштовувати збори для колективно-критичного опрацювання демонстрованих картин.

б. Видавати будь-яку літературу, листівки, плакати і т. п. з питань кіно.

в. Влаштовувати конкурси як на технічні удосконалення кіно, вироблення конструкцій, придатних для умов СРСР, так і на кіносценарії і т. п».[1847].

Таким чином, ТДРК мало сприяти розвитку радянського кінематографу як засобу освіти робітників і селян, протистояння впливу буржуазної ідеології. Товариство друзів кіно зобов'язувалося підвищувати рівень і революційну свідомість радянських громадян шляхом проведення масової роз'яснювальної роботи серед робітників, селян і солдатів, організації масових кінопереглядів і диспутів, створення кінокуточків, кіновиставок і кіногазет, екскурсій на кінофабрики, поширення підписки на кінематографічні журнали. Значне поширення отримали фотогуртки, де пересічні громадяни могли б навчитися основам фотографічної справи. У зв'язку із цим у 1929 році організацію перейменовують в Товариство друзів радянського фото і кіно[1848].

З метою популяризації технічних знань в області кінематографії серед членів ТДРК планувалося відкриття спеціальних гуртків. Такі гуртки, в першу чергу, було вирішено створювати лише в тих організаціях ТДРК, де є достатня кількість практичних працівників, зайнятих у кіновиробництві (Москва, Ленінград, Одеса, Київ і т. д.).

3 квітня 1926 на пленумі Ради товариства головою правління було обрано Ф. Е. Дзержинського. У своїй промові Дзержинський запропонував гасло ТДРК — «Кіно — в село і робочі квартали»[1849]. У роботі ТДРК також брали участь Дзиґа Вертов, В. М. Кіршон, В. К. Туркін та ін. На пленумі відзначалося, що за рік роботи в осередках ТДРК було близько 40 000 членів, а кількість низових осередків зростає з кожним днем[1850].

1847. Устав Общества Друзей Советского Кино // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 6/7. — Июнь-июль. — С. 42–43. В дальнейшем устав был переработан. Див.: Проект. Устав Общества друзей советской кинематографии // Бюллетень секретариата Центрального совета Общества друзей советской кинематографии. — 1927. — № 3/4. — Октябрь–ноябрь. — С. 12–17.

1848. Горячев Ю. История строительства советской кинематографии 1926-1932 гг. / Ю. Горячев — М.: ВГИК, 1981. — С. 43-52.

1849. Ф. Э. Дзержинский и киностроительство: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 36. — 27 липня — 3 серпня. — С. 1.

1850. Внимание ОДСК: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 8. — Сентябрь. — С. 1.

В Україні ТДРК отримало дуже швидкий розвиток[1851]. Активну участь в роботі організації брали Олександр Довженко, Амвросій Бучма, Олександр Корнійчук, Арнольд Кордюм, Микола Бажан і інші майстри української культури. З 1928 року ТДРК видає «Кіногазету», яка є його власним органом. Саме у ТДРК формуються майбутні професійні кінематографісти: Лазар Юдін, Михайло Слуцький, Лазар Френкель, Олексій Панкратьєв, Олексій Мішурін і Леонід Луков. У кіноательє Харківського електромеханічного заводу Луков знімає свої перші короткометражки зйомною кінокамерою:

«Йдемо в майбутнє», «Більшовицька весна», «Шлях перемог». Разом із групою комсомольців він ставить фільм «Корінці комуни», випущений у прокат у квітні 1930 року.

Секції ТДРК планувалося організовувати при сільбудах, будинках-читальнях працівниками політосвіти, кіномеханіками, сільськими активістами. Передбачалося введення чіткого обліку членів гуртків, їх активності. Керівництво центром здійснювали Бюро і Ревкомісія. Сільські секції ТДРК очолювала Райрада, що обиралася представниками усіх секцій певного району[1852].

Для ефективного охоплення селянства кінематографом секції ТДРК мали проводити різні заходи. З метою збільшення глядацької аудиторії — поширювати афіші, організовувати колективні відвідування кіносеансів у вигляді культпоходів. Відповідні акції виконували і агітаційно-виховну роль, зокрема той або інший колектив мав можливість обмінюватися думками, враженнями під час сеансу, що покращувало сприйняття фільму. Груповий перегляд передбачав не лише перегляд фільму, але і обговорення його змісту[1853]. Громадські дискусійні обговорення фільмів мали форму бесід, лекцій, кіновечорів, кіносудів і т. д.[1854]. У процесі обговорення глядачі висловлювалися не лише з приводу художньої цінності картини, але і про ідеї, закладені в ній. Тобто, колективні обговорення сприяли правильному розумінню змісту фільму, що відповідав офіційному курсу партії.

Перша організація ТДРК була створена в Одесі в травні 1925 року за ініціативою працівників Одеської кінофабрики[1855]. У проекті статуту одеського ТДРК в числі завдань, поставлених перед товариством, було всебічне сприяння будівництву радянського кіно як «знаряддю освіти мас, пропаганди ідей комунізму і радянського будівництва», боротьба проти проникнення в кіно «явної і замаско-

1851. Організація і перспективи роботи ТДРК широко обговорювалися в пресі. Див. зокр: ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 9; Могилевськії Л. Про радянське фото-кіноаматорство / Леонід Могилевськії // Театр — музика — кіно. — 1928. — № 26(127). — 3 января. — С. 15; ОДСК: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1928. — № 26(127). — 3 января. — С. 15; Микотинський М. Кіногромадськість та кінокошти / М. Микотинський // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 10; Могилевський Л. Рух, що починає розвиватися / Леонід Могилевський // Кіно. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 4; Л[еонід]. М[огилевський]. Про фото-кіноаматорство / Л[еонід]. М[огилевський] // Нове мистецтво. — 1928. — № 6(76). — 14 лютого. — С. 11; О киномолодняке: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32(133). — 22 февраля. — С. 17; Макотинський М. За експериментальну майстерню / М. Макотинський // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 2; Дуб А. Неудавана тривога / А. Дуб // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 2.

1852. Фото й кіно. Громадськість на селі. Організація й робота осередку ТДРФК: практичні поради. — Х.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 13, 21.

1853. Там само. — С. 13, 21.

1854. Там само. — С. 36.

1855. Там само. — С. 36.

ваної пропаганди буржуазної і дрібнобуржуазної ідеології», наближення кіно до робітників і селянських мас шляхом організації широкої культурно-освітньої роботи з фільмом, поширення кінолітератури, проведення громадських переглядів і т. п. У листопаді 1925 року одеський ТДРК організовує тримісячний курс кіномеханіків для села[1856]. З 15 липня 1927 року в Одесі почався прийом заяв на другий набір на курси кіномеханіків. Заняття планувалося розпочати 1 серпня. Термін навчання — 6 місяців. Другий набір курсів кіномеханіків випустив 30 фахівців. У березні 1928 року відбувся третій випуск слухачів курсів сільських кіномеханіків. Із 95 слухачів, що закінчили курси, 50 — отримали кваліфікацію кіномеханіка 1-го розряду і 43 — 2-го[1857].

1 листопада 1926 року при ТДРК відкрилися вечірні курси з підготовки в кіношколи. Для вступу потрібна була наявність освіти чотирирічної трудової школи. У цей же час ТДРК займається розробкою проекту організації в Одесі кіностанції по обстеженню кінонатури і експериментальної лабораторії при ній — з вивчення й обробки типажу. Співробітники кіностанції мали фіксувати і систематизувати в спеціальних альбомах фотографії місцевостей із детальними описами щодо можливості використання цих пейзажів у кіно. Усе це, на думку ініціаторів створення кіностанції, мало значно полегшити роботу кіноорганізацій, скоротити час постановок, витрати і т. п.[1858].

При кіностанції працювала Експериментальна лабораторія. У роботі лабораторії брали участь кінорежисери, викладачі кінотехнікуму і одеські журналісти[1859]. Восени Експериментальна кінолабораторія була реорганізована в однорічні вечірні курси фотокінотехніки і екранної майстерності для тих, що бажають поступити в Одеський кінотехнікум. Окрім загальноосвітніх предметів, викладалися спеціальні дисципліни «техніка акторської майстерності» «ритмопластика» та ін.[1860]. Регулярно, раз на тиждень, на курсах збиралася сценарна секція. Робота сценарної секції відбувалася за двома напрямами: в плані самонавчання і по лінії виробництва і розбору сценаріїв[1861].

Правління ТДРК також вирішило влаштувати кампанію по збору коштів на спорудження літака «Кінопрацівник України». Крім того, було затверджено положення про навчально-експериментальну секцію «Кіномол», яка ставила собі за мету навчальну і експериментальну кінороботу для створення радянських фільмів. Колектив вів заняття з техніки акторської виразності, техніки руху, енциклопедії кіно, психології та ін.[1862].

1856. Там само. — 1925. — 17 листопада; Кинокурсы ОДСК: [Ред. ст.] // Театральний тиждень. — 1926. — № 2. — С. 7.
1857. Выпуск слушателей курсов киномехаников ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 35(136). — 25 марта. — С. 17.
1858. Могилевский Л. Кино-станция // Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля. — С. 10; Кіностанція в Одесі: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — Липень. — С. 2; ОДСК: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1926. — № 2/3(5/6). — С. 23; Одесса: [Ред. ст.] // Советское киноискусство. — 1926. — № 6/7. — С. 24.
1859. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 31. — 22–29 червня. — С. 11.
1860. Хроника ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 2. — С. 16; Выпуск экспериментальной лаборатории ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 4. — С. 10.
1861. Одесса: [Ред. ст.] // Советское киноискусство. — 1926. — № 6/7. — С. 24.
1862. ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 7(108). — 21 июля. — С. 12.

У грудні 1927 року відбулася перереєстрація членів ТДРК і вибори нового правління. Також у цей час розгортає свою роботу Сценарна секція[1863]. Продовжує свою роботу і дискусійний клуб, при якому організовується колектив кінопропагандистів і рецензентів. У завдання колективу входило керівництво дискусіями, облаштування вечорів поглибленого аналізу композиції кінокартини, розробка принципових положень радянської кінокритики, обслуговування осередків ТДРК[1864]. Колектив пропагандистів ТДРК також планував розпочати широку роботу по кіноосвіті в робочих клубах, і запланував лекції на теми «Як робиться кінокартина», «Дефекти кінопроекції» та ін.[1865]. Згодом була організована музична секція, яка займалася теоретичними і практичними питаннями музичної ілюстрації в кіно.

У 1929 році при Одеському ТДРК організовуються дворічні курси кінонатурників. Проте проіснували ці курси лише один навчальний рік (1929/30). Влітку 1930 року курси припинили своє існування у зв'язку із розформуванням Одеського ДТК[1866].

У середині квітня 1928 року в Одесі було заплановано скликання Всеукраїнського з'їзду ТДРК. На з'їзді планувалося підвести підсумки роботи товариства в Україні, обрати Всеукраїнське Центральне правління ТДРК, роль якого до цього, за пропозицією Центральної Ради ТДРК, в Москві була делегована Одеському ТДРК. Також на з'їзді планувалося виробити подальші організаційні форми роботи[1867].

Почин одеситів виявився вдалим, і в пресі все частіше висловлюється думка про необхідність відкриття Всеукраїнського ТДРК в Харкові[1868]. Згодом заговорили про необхідність організації ТДРК і в Києві[1869]. Я. Д. Галін на сторінках київського журналу «Театр — музика — кіно», зокрема, відзначав:

«Здавалося б, що таке культурне місто як Київ, що налічує більше десятка заповнюваних щодня кінематографів, кінотехнікум, що має, фото-кіновідділення при Художньому інституті, відділення ВУФКУ — повинно було давно мати ТДРК. Насправді ж — далі ніж 2-3 замітки на сторінках місцевих друкованих видань питання про організацію ТДРК у нас не рушило»[1870].

У середині 1920-х років все частіше звучить критика у бік ВУФКУ про небажання відомства налагоджувати робочі взаємини з місцевими організаціями працівників мистецтва і ТДРК. ВУФКУ не лише не допомагало розвитку кіногромадськості навколо ВУФКУ, але і гальмувало роботу ТДРК в Одесі, яке навіть вимушене було звернутися за підтримкою до московської кіногромадськості[1871]. Так,

1863. ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 23(124). — 6 декабря. — С. 17.
1864. ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 25(126). — 23 декабря. — С. 13.
1865. ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 27(128). — 10 января. — С. 18.
1866. ЦДАВО України. − Ф. 1238. − Оп. 1. − Спр. 193. − Арк. 286 зв.
1867. ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 33(134). — 2 марта. — С. 15.
1868.Могилевський Л. Початок зроблено // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 18.
1869. Дейченко Гр. ОДСК // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 12. — 9–16 февраля. — С. 8.
1870. Галин Я. Д. Организуйте ОДСК! // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — С. 1.
1871. Могилевський Л. За кіно-суспільність // Кіно. — 1927. — № 23/24(35/36). — Грудень. — С. 10; Майорська Р. За ТДРК // Радянське мистецтво. — 1928. — № 18. — 15 червня. — С. 18.

пленум ВУК Робмису визнав, що ВУФКУ досі не шукало зв'язку з радянською громадськістю, зокрема з радянськими літературними художніми організаціями[1872].

Після зміни складу правління ВУФКУ відомство розпочало кампанію за організацію в Києві керівного кіногромадського центру — Всеукраїнського ТДРК. Хелмно і його команда критикувалися за допущення ряду помилок в області ідеологічно-художнього керівництва. Низький рівень української кінопродукції пояснювався відірваністю ВУФКУ від культурних організацій і широкої робочої і сільської громадськості. У пресі відзначалося, що після зміни правління стався перелом в політиці ВУФКУ, яке стало на шлях тісної співпраці з громадськістю, і що всі зацікавлені в розвитку молодої української кінематографії «мають об'єднатися і всіляко сприяти організації навколо ВУФКУ культурних сил і усіх друзів радянського кіно». На нараді представників усіх кіногуртків і осередків ТДРК, Кіносемінару ім. Лисенка, Художнього інституту, Київського театрального технікуму, Агітпропу і ВУФКУ, що відбулася в Києві у серпні 1927 року, було ухвалено рішення негайно приступити до організації в Києві центру Української культури — ТДРК. На нараді було обрано оргбюро у складі 13 осіб (Черняк, Драгоманов, Савицький, Шимков, Дзик, Бажан, Степанов, Виноградов, Букшпан, Антонюк) і робочу трійку у складі голови О. Шуба, заступника Л. Могилевського і секретаря Г. Затворницького[1873].

Всеукраїнське ТДРК ставило собі за мету об'єднати трудящих України, які зацікавлені в розвитку української кінематографії:

«а) Всіляко допомагати будівництву радянського кіно як знаряддю освіти мас, пропаганди ідей комунізму і радянського будівництва.

б) Боротьбу проти явної і замаскованої пропаганди буржуазної або дрібнобуржуазної ідеології в кіно.

в) Наближати кіно до робітників і селянських мас тощо.

Щоб здійснити цю мету, перед ВУТДРК постають такі практичні завдання:

а) Знайомити маси з кінотехнікою, кіновиробництвом і радянським кіно-будівництвом, зважаючи на вимоги кіноглядача міста і села.

б) Знайомити широкі маси трудящих з роллю і значенням кіно і його завданням на Україні, влаштовуючи лекції, доповіді, виставки і з'їзди, поширюючи кінолітературу, плакати і т. п.

в) Активно сприяти розвитку кінопромисловості.

г) Впливати на ідеологічно-художню лінію виробництва.

д) Сприяти усім науковим винаходам в області кіно.

е) Сприяти організації наукового і освітнього кіно»[1874].

У березні 1928 року в Києві відбулася перша окружна конференція ТДРК, скликана Оргбюро ТДРК. У роботі конференції взяло участь більше 150 делегатів. На конференції заслуховувалася доповідь голови правління ВУФКУ про роботу ВУФКУ, яка викликала бурхливі дебати, а також доповідь представника Оргбюро Лазоришака про організацію ТДРК, про цілі і завдання і важливість цієї орга-

1872. В. К. Кіно // Культура і побут. — 1926. — № 51/52. — 24 грудня. — С. 6.
1873. Організація ТДРК: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 15/16(27/28). — Серпень. — С. 13; ВУФКУ и кинообщественность: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 12.
1874. Могилевський Л. За кіно-суспільність // Кіно. — 1927. — № 23/24(35/36). — Грудень. — С. 10.



Логотип Київського відділення ТДРК

нізації у справі допомоги розвитку українського кіно. Після ухвалення резолюції, конференція обрала постійне Правління ТДРК Київщини у кількості 23 осіб. Президія була обрана в складі: голова — Лазоришак (партійний працівник), заступник — Т. Бенін (зав. Політосвіти), Л. Могилевський -(секретар ВУФКУ); члени Президії: О. Шуб (ВУФКУ), Савченко («Пролетарська Правда»), Іванісов (Театральний технікум)[1875].

Київське відділення ТДРК визначило основні шляхи свого розвитку:

«1. Знайомство широких мас трудящих Київщини з роллю і значенням кіно і досягненнями радянської, зокрема української, кінематографії.

2. Вивчення вимог і запитів глядача-робітника, селянина, службовця.

3. Вирішення разом з ВУФКУ питання щодо створення і поширення дитячих, юнацьких, сільських, виробничих культурфільмів.

4. Широке розгортання справи фото-кіно-аматорства, ознайомлення працюючих Київщини з кінотехнікою і виявлення відповідних молодих кадрів, щоб поповнювати ряди кінопрацівників (режисерів, акторів, операторів).

5. Поширення мережі робочих, сільських, дитячих і червоноармійських театрів.

6. Вирішення організаційних питань в мережі низових осередків, щодо зв'язку з ними, їх участі в роботі секцій Правління і у фінансових справах»[1876].

За перші два місяці роботи товариство налагодило зв'язок з ТДРК РРФСР, з окртовариствами в Маріуполі, Вінниці, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, з осередками в Сумах, Прилуках, Тульчині, Житомирі, Фастовому, Жмеринці та ін. Також Київське ТДРК отримувало листи з проханням дати вказівки по організації осередків ТДРК[1877]. За чотири місяці існування товариство налічувало у своїх рядах більше 1 000 членів[1878].

У 1928 році ТДРК в Україні починає широко розгортати свою роботу. Організовується ТДРК в Маріуполі у складі 20 чоловік. За рік ця група збільшила-

1875. Перша Київська округова конференція друзів радянського кіна: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 5; Перша Київська округова конференція друзів радянського кіна: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1928. — № 5(52). — Березень — С. 12.

1876. Лазоришак О. Шляхи розвитку кіногромадськості на Київщині // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 11.

1877. Добровольський. Як організувати осередок ТДРК // Кіно. — 1928. — № 6(42). — Червень. — С. 2.

1878. Добровольський. Хроніка ТДРК // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 2; Майорська Р. Вказ. пр.

ся до 600 членів, об'єднаних у 8 осередків. Були придбані кінознімальний і проекційний апарати для практичної роботи, відкриті курси кіномеханіків, на які відряджалися селяни тих сіл, де були стаціонарні кіноустановки[1879].

У травні 1929 року відбувся 1-й з'їзд ТДРК. У цей час структура ТДРК включала 6 окружних правлінь, 8 Оргбюро, 14 уповноважених, 13 неохоплених округів, 4 866 членів Товариства. До 5 травня 1930 року організація розширилася: окрправлінь налічувалося 12, оргбюро — 21 уповноважених — 4, райуправлінь — 170, неохоплених округів — 4, організацій — 930, фотогуртків — 475, членів Товариства — 84 572 осіб[1880].

Проте щодо роботи ТДРК було чимало нарікань. Зазвичай через те, що ВУФКУ мало уваги приділяло цій громадській організації і не проводило вечорів із представниками правління, з доповідями для громадськості про стан справ в українській кінематографії[1881]. 8 травня 1928 року правління ВУФКУ прийняло постанову, згідно з якою кіноустановки включалися до загального плану постачань і розцінок для клубних кіноустановок. При цьому для проведення громадських переглядів дозволялося показувати фільм не більше одного разу[1882]. Ще одною не менш важливою причиною незадовільної роботи ТДРК була відсутність необхідного фінансування[1883].

20 травня 1929 року закінчив свою роботу Перший з'їзд Товариств друзів радянського кіно. Цей з'їзд підвів підсумки діяльності організації кіногромадськості і намітив чергові завдання по розгортанню роботи, з метою «всебічної допомоги радянській кінематографії в тій великій роботі, яку вона провадить». З'їзд також юридично оформив розрізнені організації ТДРК, які були засновані в Україні[1884].

З 12 по 19 грудня 1929 року, за ініціативою харківського ТДРК і ХОРПС з метою «широкої популяризації досягнень радянської і, зокрема української, кінематографії» проходив Тиждень українського кінокультури. Для участі в урочистостях у Харків приїхали режисери Олександр Довженко, Дзиґа Вертов, Арнольд Кордюм, сценаристи — Микола Бажан, Борис Антоненко-Давидович та ін. У програмі Тижня демонструвалися кращі українські фільми, а також було організовано диспут з питань розвитку кінематографії[1885].

Діяльність ТДРК не обмежувалася лекційною і навчальною роботою, кінопереглядами з обговореннями і підготовкою сільських кіномеханіків. Важливе місце в діяльності товариства займало фото- і кіноаматорство. При ТДРК організовувалися Кінематографічні експериментальні майстерні (КЕМ), в яких брали участь, здебільшого, студенти і Кінематограф робочої молоді (Кіноробмол).

Перша КЕМ була організована в Ленінграді при Північзахкіно Фрідріхом Ермлером і Едуардом Йогансоном 23 листопада 1924 року. Гаслом Ленінградського

1879. Ю. П-ко. Кінофікований Маріуполь // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 10.
1880. ЦДАВО України. — Ф. 1. — Оп. 6. — Спр. 1110. — Арк. 102.
1881. Дуб А. Неудавана тривога // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 2.
1882. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 5. — Арк. 237.
1883. Микотинський М. Кіногромадськість та кінокошти // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 10.
1884. Не кіномани, а кіноборці: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 9/10(56/57). — Травень. — С. 1.
1885. Вісті ВУЦВК. — 1929. — 7, 12, 13 грудня; Тиждень української кінокультури: [Ред. ст.] // Сільський театр. — 1930. — № 1. — С. 33.

КЕМ було — «Політичність мистецтва, колективність творчості на службі класових інтересів, здатність кожного бути членом творчого колективу КЕМ». У параграфі 4 «Основних положень» КЕМ відзначалося:

«Ми не маємо учителів у минулому, не знаємо шкіл і течій, до яких долучимося; ми, передусім, — винахідники класового відображення, згідно з класовими завданнями».

За нетривалий час КЕМ здійснив три постановки: «Скарлатина» (науковий фільм, 500 м), «Старе і нове» (сучасно-побутовий, 1 500 м), «Справжній чекіст» (пригодницький, 2 000 м)[1886].

В Україні КЕМ зорганізувалися на два роки пізніше. У 1926 році в Києві, за ініціативою студентів Художнього інституту і Музично-драматичного інституту ім. Лисенка, була організована група кіномолоді, що взяла собі за мету створити постійний знімальний колектив. За три роки роботи, за підтримки київського ТДРК, майстерня провела 250 лабораторних занять, поставила 24 експериментальні досліди (аналіз тектоніки, жанру, соціально-класового визначення масок-типів кіно, систем виховання натурматеріалу в кіно і т. д.)[1887]. Роботу київської КЕМ очолив режисер Гліб Затворницький. Окрім нього, до керівного складу входили професор В. Підгаєцький, Г. Семенович і П. Єзерський[1888]. Трохи пізніше зорганізувалася одеська КЕМ під керівництвом режисера і сценариста Олександра Перегуди, яка мала «знаходити зміст і форми радянського кіно». До складу майстерні входили кінопрацівники і студенти кінотехнікуму.

Київські кінолюбителі у 1927–1929 роках зняли декілька ігрових і хронікальних фільмів: короткометражну картину «Сон звичайної людини» (1927)[1889] культурфільм «Вчися плавати» (1928)[1890], ігровий короткометражний фільм «Піковий валет» (1928, реж. Г. Затворницький, про ворожнечу двох братів у пограничній зоні)[1891] «Даєш!» (1929, реж. Г. Затворницький, кінофрагмент на тему Громадянської війни в Україні)[1892]. Спеціальна комісія правління ВУФКУ, схваливши картину «Даєш», визнала можливим використати КЕМ на кіновиробництві. Також КЕМ розробляла фільми-каталоги на актуальні теми (антирелігійність, бюрократизм, соціальна гігієна, безробіття і українізація). Цей експеримент мав встановити новий жанр кіно — «позагрову фільму»[1893].

Окрім цієї роботи, колектив КЕМ організував при київському ТДРК Кіноробмол, метою якого була підготовка кваліфікованих інструкторів низових осередків ТДРК. У 1927 році колектив київського Кіноробмола поставив культурфільми «Місто» (реж. Л. Френкель; опер. А. Шимков)[1894] і «Пошта» (реж. Ф. Артем'єв; опер.: А. Гафт, Б. Івашкевич)[1895]. У 1928 році експериментальна гру-

1886. Грабарь Л. КЭМ // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 января. — С. 25.
1887. Гедзь. КЭМ в Киеве // Советский экран. — 1929. — № 21. — С. 15; «Кем» у Києві: [Ред. ст.] // Всесвіт. — 1929. — № 24. — 23 червня. — С. 12.
1888. Хроніка: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 19/20(31/32). — Жовтень. — С. 12.
1889. Там само.
1890. «Вчися плавати»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 10. — С. 12.
1891. Кем: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 6(42). — Червень. — С. 14.
1892. «Дайош»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 5. — С. 12.
1893. Гедзь. Вказ. пр.; «Кем» у Києві: [Ред. ст.] // Всесвіт. — 1929. — № 24. — 23 травня. — С. 12.
1894. Ковш Л. Молодняк за роботою // Кіно. — 1927. — № 12(24). — Червень. — С. 12.
1895. За фото-кіно-аматорство: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928 — № 2(38). — Лютий. — С. 4.







Кадри з фільму «Даєш!», 1929 р.

па фото-кіноаматорської секції київського ТДРК поставили кіноновелу «Людина з хлібом» (про життя перших сільських комунарів)[1896].

На тлі киян, досягнення одеських кінолюбителів виглядали скромніше. Одеське ТДРК обмежилося зйомкою документальних сюжетів. У 1927–1928 роках було знято декілька сюжетів. Дебютували одеські кінолюбителі зйомкою сюжету «Святкування 1-го травня в Одесі» (1927, сюжет демонструвався в російському «Совкіножурналі»)[1897]. Восени цього ж року



Роботи Київського КЕМу

1896. Що робить молодняк? [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 14
1897. Хроника ОДСК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 2(103). — 15 июня. — С. 16.

одеське ТДРК спільно зі Всеукраїнським товариством робочої ініціативи приступило до зйомок документального фільму, присвяченого робочому винахідництву[1898]. У 1928 році вийшли дві документальні роботи: «30-річчя добровільного пожежного товариства», знята за замовленням Одеського пожежного товариства[1899] і навчальна картина (по техніці акторської виразності та ін. дисциплінам) «Товариш з райкому» (реж.: А. Яблонський і М. Юдін; опер. Б. Небилицький)[1900].



Роботи експериментальної лабораторії ТДРК в Одесі

Найбільш плідними виявилися харківські кінолюбителі. У 1929 році при Окружному ЛКСМ України і харківському ТДРК було організовано колектив робочої молоді Кіноробмол, що складався здебільшого з молодих робітників харківських підприємств, які ставили собі за мету підготовку працівників радянського кіно. Харківський Кіноробмол складався з 30 осіб[1901].

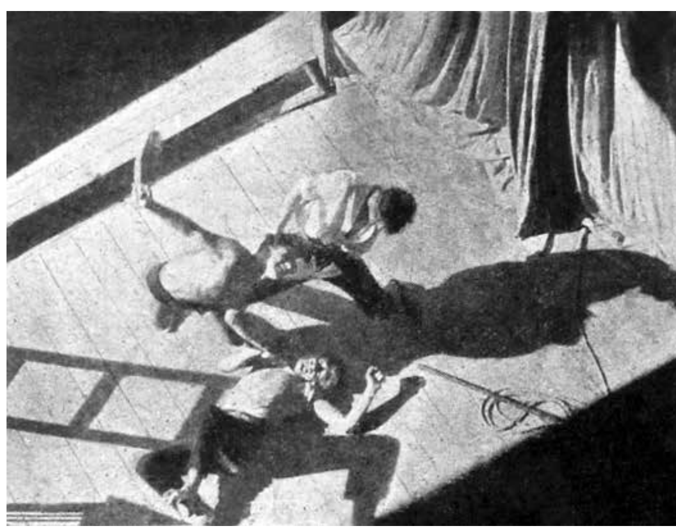


Студійці Харківського Кіноробмолу

1898. Фильма об изобретениях: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 14(115). — 8 сентября. — С. 9.
1899. ТДРК: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 27(128). — 10 января. — С. 17.
1900. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 126. — Арк. 121; Товариство друзів радянської кінематографії // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 21 апреля. — С. 18; Товариство друзів радянської кінематографії // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 43(144). — 10 липня. — С. 10.
1901. Н. А. «Кинорабмол» в Харькове // Советский экран. — 1929. — № 18. — С. 17.



Кадри з фільму «Кіно-грип», 1929 р.



У 1929 році виходять дві документальні стрічки «VII з'їзд ЛКСМУ» (реж. Я. Печерін) і «Комсомолія у Харкові» (про роботу Харківського окружкому комсомолу), а також «Кіно-грип» (авт.: Л. Луков, Д. Муха, Г. Страчевський; опер. Б. Зелінгер, про хворобливе захоплення молоді кінематографом)[1902]. У 1930 році режисер-любитель Л. Луков спільно з оператором Київської кінофабрики А. Казаковим підготував три монтажні фільми: «Більшовицька весна» (про підготовку до весняної посівної кампанії), «Шлях перемог» (присвячений Червоній армії), «Крокуємо в майбутнє» (про участь комсомолу України у боротьбі за виконання завдань першого року п'ятирічки).

Також Леонід Луков являвся й ініціатором зйомки силами харківського Кіноробмола ігрової картини «Накип» (1930, реж.: Л. Луков, Г. Старчевський; опер. М. Гумберт, про боротьбу комсомольців із пристосованцями, що бажали захопити керівні пости у внз)[1903]. Картина мала грандіозний успіх і вийшла в широкий прокат.

Серед досягнень харківських кінолюбителів необхідно згадати перший об'ємний анімаційний фільм «Полуничне варення» спільного виробництва Київської кінофабрики і харківського ТДРК (1929, реж. і худ.-мульт.: Б. Зелінгер, Т. Злочевський, Д. Муха; екранізація народної української казки про пригоди двох

1902. Ол. Л. Молодь в Кіні Ол. Л. // Всесвіт. — 1929. — № 21. — 2 червня. — С. 15.
1903. Микулин С. Почин рабочей молодежи // Советский экран. — 1929. — № 18. — С. 15.

малюків і ведмежати, що хотіли спробувати полуничне варення)[1904].

Також українські кінолюбителі випускали документальні кіножурнали. Кінолюбителі Харкова випускали загальноміський хронікальний «Екран-журнал», Києва і Одеси — «Екран піонера» (перший номер вийшов у березні 1928 р.)[1905].



Кадр із фільму «Накип», 1930 р.

Проте діяльність Кіноробмола не завжди підтримувало ВУФКУ. Комсомольські видання неодноразово повідомляли про негативне відношення кіновідомства до організації молодіжних кінооб'єднань[1906]. Незважаючи на те, що Агітпроп ЦК КП(б) У визнав доцільність існування молодіжних кіноколективів, ВУФКУ жодним чином не сприяло роботі Кіноробмолов[1907].

До 1929 року в Україні не було Центральної Ради ТДРК. Товариство існувало тільки на місцях, і Окружні ради працювали кожен на свій риск і страх, без загального керівництва. У 1929 році було організовано Всеукраїнське Оргбюро для скликання і проведення Всеукраїнського з'їзду ТДРК і виборів Всеукраїнської ради. Оргбюро було укладено договір із центральним правлінням ВУФКУ, за яким кіновідомство зобов'язувалося в один із понеділків січня або лютого надати ТДРК усі свої комерційні кінотеатри по Україні з усією апаратурою і електроенергією і надати необхідні фільми. Працювати в кінотеатрах мали безкоштовно члени ТДРК[1908].

Якщо проаналізувати зв'язок кінопроцесу з громадськістю, то його слід розділити на два періоди. Перший період — це коли навколо ТДРК концентрувалися «елементи, хворі на кіноманію», що ставили собі за мету зробити кар'єру в кіно. І другий — коли з часом ТДРК позбулося подібного роду публіки і почало активно залучати робітників, революційну інтелігенцію і представників села. І з'їзд ТДРК, що відбувся в 1929 році, визначив основний напрям діяльності товариства — робити ставку на активіста-робітника, активіста-селянина, які «нестимуть в маси культуру кіно і тим самим підносити кінематографію на вищий ступінь, і сприяти їй в повсякденній практичній роботі». Також з'їзд голосно заявив:

«нам потрібні не кіномани, не кіноневдахи, не випадковий елемент, а маси трудящих, що прагнуть до культури і самі беруть активну участь в культурному будівництві»[1909].

1904. Кіно. — 1929. — 15 листопада.
1905. Шимон А. А. Вказ. пр. — С. 9.
1906. К примеру, Див.: К-Н. ВУФКУ виступає проти Кіноробмолу / К-Н // Комсомолець України. — 1929. — Ч. 22(817). — 27 січня. — С. 3.
1907. М-н. ВУФКУ виступає проти кіноробмолу // Комсомолець України. — 1929. — № 22(817). — 27 січня. — С. 3
1908. Залеский А. Украинское ОДСК // Рабис. — 1929. — № 6. — 5 февраля. — С. 13.
1909. Не кіномани, а кіноборці: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 9/10(56/57). — Травень. — С. 1

РОЗДІЛ 4. СТАНОВЛЕННЯ КІНОФІКАЦІЇ І КІНОПРОКАТУ (1922–1930)

4.1 Формування кінопрокатної мережі

У роки Громадянської війни і аж до 1923 року, через низку об'єктивних причин кінематограф в Україні і РРФСР знаходився в катастрофічному стані, була практично повністю зруйнована виробнича база і театральна сітка. Робота кінофабрик, зазвичай, полягала в тому, щоб обслуговувати кампанії, які висвітлювали боротьбу за зміцнення радянської влади. Фактично продукція кінофабрик висвітлювала гасла відповідних кампаній, а у кращому разі, це була хроніка подій тієї епохи. Становлення прокатної справи в Україні починається з 1923 року, паралельно з формуванням нормативно-правової бази ВУФКУ. У той час ВУФКУ не мало власної фільмотеки, і прокатна політика зводилася до спільного прокату картин з їх власниками на умовах 75% власникові і 25% ВУФКУ[1910]. У результаті від цієї схеми ВУФКУ недоотримувало значні кошти, даючи державі все більший і більший дефіцит. Відмовившись від цієї системи, експлуатаційний відділ разом із організацією власної фільмотеки визнав доцільним централізувати прокат. Збільшення фільмотеки проводилося шляхом придбання нових картин радянського виробництва і закордонних. За кордоном картини придбавало ВУФКУ самостійно і за допомогою прокатної організації РРФСР Совкіно.

ВУФКУ належало провести копітку роботу зі створення єдиного прокатного і адміністративного центру, зібрати разом усе кіномайно, захоплене під час Громадянської війни різними організаціями. Робота йшла по декількох напрямах. Пріоритетними були формування власної фільмотеки, налагодження роботи кінотеатрів і цензура.

Одне з перших розпоряджень ВУФКУ прийняло в середині квітня 1922 року, згідно з яким усі фільми, що виходять в прокат, мають обов'язково демонструватися з українськими титрами[1911]. Складно сказати, наскільки якісно робилася субтитрування. Відомо, що в середині 1920-х до якості українського перекладу було чимало нарікань:

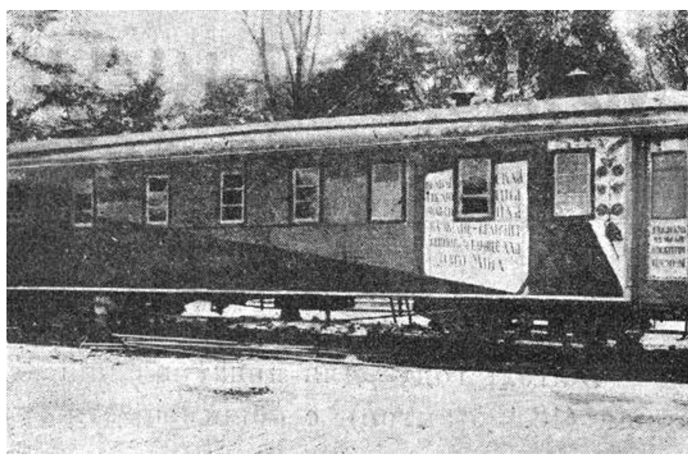
«…Мало того, що ВУФКУ ухитряється отримувати десь абсолютно не придатні, що нічого з себе не представляють ні за змістом, ні за розмахом постановочної майстерності, ні за технічними досягненнями картини, так іще, окрім цього, обурливо шматує їх, поставляє із напівграмотними галичанськими написами і у такому вигляді демонструє перед глядачем. <…> І взагалі, невже наше ВУФКУ не може запросити перекладачів, що достатньо добре володіють українською мо-

1910. Ліфшиц Б. На суд трудящих // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 2; Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924–25 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — С. 159.
1911. Вісті ВУЦВК. — 1922. — 22 квітня.

вою? Нарешті, огидною стає ця галичанська нісенітниця, а для глядача, який хоче українізуватися, це тим більше шкідливо…»[1912].

«…Дійсно, закуплені картини піддаються переробці написів, перемонтовуються, але від цього, як не дивно, виходить ще гірший ефект, написи робляться безграмотно, солодкувато пихатими…»[1913].

29 серпня 1922 року Головполітосвіти в Харкові була створена спеціальна комісія, до складу якої увійшли: від ЦК КП(б)У — Соловйов, від Держполітуправління — Предит, від Агітвідділу Головполітосвіти — Краммер, від Худсектору Головполітосвіти — Пельше, від Верховного Ревтрибуналу — Варламов, від ВУФКУ — Домбровський і Таланов[1914]. Уперше комісія зібралася 1 вересня 1922 року в приміщенні кінотеатру «Ампір» для перегляду картини «Йди за мною». Наведемо висновок комісії:



Кіновагон, 1923 р.

«1) Вирізати один напис: “не потрібно бути наївними, як та дівчинка, яка йде спати і не закриває на ніч дверей”. 2) Вирізати момент воскресіння дочки фабриканта через явну невідповідність. У іншому визнати картину належною до демонстрації, для чого комісія не вбачає ніяких перешкод»[1915].

У Києві також діяв подібний орган цензури, який складався з військового цензора ГПУ, представників Губполітосвіти, виробничого відділу Всеробмису і Київського відділення ВУФКУ. Цензурною комісією заборонялися до демонстрації фільми:

«1) детективного характеру;

2) релігійного характер (фанатизм);

3) неповні сюжети (незрозумілі);

4) фарсового характеру»[1916]. Часто фільми, дозволені для демонстрації в Україні харківською комісією, заборонялися місцевою владою в Києві.

В Одесі працювала міжвідомча комісія, представлена Губполітосвіти (Медведєв), ГПУ (Кабанцев), Одеський відділ ВУФКУ (Левін).

1912. М. С. «Залізничі хижаки» // Нове мистецтво. — 1925. — № 2. — 3–10 листопада. — С. 10.

1913. О кинопрокате, кинорецензиях и прочих неприятностях: [Ред. ст.] // Юголеф. — 1925. — № 5. — С. 11.

1914. Кран Э. Протокол // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 25.

1915. Там само. Еще до начала работы комиссии Сектором искусств было запрещено 8 000 программ. Див.: Сектор искусств. В новой экономической обстановке: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 3. — Март. — С. 362.

1916. Цензура кинокартин и Киеве: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль–март. — С. 33

«Комісією заборонено для демонстрації наступні картини: "Усе для світу" (стрічка з явно шовіністичним характером), "Таємниці Нью-Йорка" (детективна і антихудожня), з тієї ж причини і "Сірий жах", "Камо Грядеши" (релігійна агітація), "Йди за мною" (антирадянська)»[1917].

Аналізуючи ситуацію з репертуаром театру і кінематографу, зав. Відділом Мистецтва Головполітосвіти УРСР Р. А. Пельше, зокрема, відзначав:

«Ідеології буржуазії революція повинна протиставити свою ідеологію як у сфері політики, науки, так і мистецтва. Мистецтво, особливо література, театр і кінематограф тут мають зіграти визначну роль. Для цього наше мистецтво має бути максимально ідейним. Стара література, старі п'єси і фільми без ґрунтовної переробки не годяться. Звідси завдання: сприяти створенню і поширенню нової літератури, театру, фільму»[1918].

Для здійснення контролю за ідеологічною спрямованістю театрального і кіно- репертуару в 1922 було створено Науково-репертуарну комісію і Вищу репертуарну раду, до складу якої «для проведення наміченої лінії мали входити комуніст»[1919]. Створений радянський апарат управління і контролю за культурним розвитком України був підконтрольний Відділу агітації і пропаганди при ЦК КП(б)У (Агітпроп), організованому за прикладом Агітпропу ЦК РКП(б) з метою «керівництва усіма галузями агітаційно-пропагандистської роботи», яку проводила комуністична партія[1920].

У кінці 1922 — на початку 1923 років йшла рішуча боротьба з різними напрямами в мистецтві. Категорично відкидався футуризм в усіх його формах, як «продукт ідеологічного розкладання буржуазного товариства», а натуралізм розглядається, як «не відповідне і відмираюче явище епохи соціальної революції». Реалізм, на думку комуністів, був найбільш відповідний для революції напрям, при цьому не виключалися «революційно-реалістичний символізм» і «революційний романтизм». Ось основні тези, що стосуються розвитку революційного мистецтва: від нового змісту — до нової форми; максимальна ідейність пролетарського і революційного мистецтва; пролетарська культура — перехідний ступінь до соціалістичної і комуністичної культури[1921].

Проте дореволюційні й іноземні фільми користувалися великою популярністю, і більшовики сприймали цей факт, як наявність «нездорового ухилу». Традиції буржуазного кінематографу відкидалися, і вітчизняні фільми зверталися до соціалістичної проблематики. Хоча, психологічно кожен глядач гостріше сприймав особисту колізію, чим колізію громадську.

Глядач із задоволенням відвідував фільми, які легко сприймалися, зокрема мали пригодницький сюжет, трюкові сцени, любовні трикутники, смішні сцени. Ці елементи були властиві американським авантюрним картинам, які були виразними і видовищними, на відміну від серйозних і проблемних радянських фільмів, складний монтаж яких утрудняв сприйняття.

1917. Н. Х. Кино для рабочих // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.
1918.Пельше. Искусство и революция / Роберт Пельше // Путь к коммунизму. — 1922. — № 10. — Ноябрь. — С. 18.
1919. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 1489. — Арк. 3.
1920. Там само. — Спр. 747. — Арк. 5.
1921. В отделе искусств: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 10. — Ноябрь. — С. 149.

Так, уманський агітаційно-пропагандистський відділ відзначав:

«Кінокартини, що поставляються з боку ВУФКУ робочим і селянським кіно, в більшості випадків не відповідають вимогам робітників і селян щодо їх ідеологічного змісту і художньої обробки, а саме:

а) картини випуску радянських кінофабрик ідеологічно витримані, не користуються успіхом, завдяки поганій художній обробці;

б) картини закордонних фабрик трюкові, користуються великим успіхом завдяки своїй хорошій художній обробці, незважаючи на ідеологічну невитриманість і беззмістовність;

в) крім того, кінофільми нового виробництва поставляються робітничо-селянським кіно з великим запізненням після їх випуску і в зіпсованому вигляді (були випадки, що в картинах не вистачало цілих частин, що позбавляло можливості мати деяке уявлення глядачів про їх зміст)»[1922].

З 7 по 12 березня 1923 року проходила Всеукраїнська нарада завгубполітосвіти. За доповіддю Голови ВУФКУ В. Прокоф'єва про роботу кіновідомства нарада прийняла «з метою випрямлення ідеологічної лінії в роботі» декілька резолюцій, дві з яких стосувалися організації кінопрокату:

«3. Відбір і припинення постановок тих старих фільм, які мають руйнівний вплив на широкі маси трудящих.

4. Встановити як обов'язкову вимогу ретельний відбір фільм для постановок у робочих районах, клубах і надання їм більше пільгових умов прокату порівняно з приватними орендарями»[1923].

До липня 1922 року прокатна справа в Україні знаходилася в повному занепаді. Держпрокат систематично був збитковим, отримуючи за прокат картин мізерні платежі, вів справу безгосподарно, зібрав на складі, що приносило значні витрати, майже усі зіпсовані картини.

В Одесі — єдиному місті, де хоч якось жевріло кіножиття, державний склад віддали на відкуп п'яти приватним особам. Прокат ВУФКУ (держсклад) передали представникові І. Спектора в Одесі, колишнім представникам Д. Харитонова, фірми «Пате» та ін. на засадах контрагентства за умови повної самоокупності, безкоштовного надання управлінню у визначеній кількості найбільш цінних у художньому плані картин, упорядковування складу. За умовами договору 40% валового збору п'ятірка зобов'язувалася віддавати ВУФКУ, і з 60% — розподілялися на прибуток, реставрацію фільмів, наймання штату і придбання картин, але не більше двох на місяць. Нова прокатна контора дістала назву «Склад-база». Усі кінотеатри



1922. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2692. — Арк. 17.

1923. Основные резолюции Всеукраинского совещания завгубполитпросветами 7–12 марта 1923 г. (Утверждено коллегиями ГлавПП и НКП) // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март-апрель. — С. 310.



зобов'язувалися брати картини тільки на «Складі-базі № 1». Незабаром ВУФКУ дозволило Полонському відкрити «Склад-базу № 2» на умовах ВУФКУ 30% валового збору від прокату[1924]. У цей же час в Одесі працювала контора «Кінобойовик» (вул. Садова, 13), заснована Одеським окружним відділом ВУФКУ.

У 1922 році у прокатній справі України була повна плутанина. ВУФКУ прагнуло максимально скористатися правами монополізації кіно для організації нормальної роботи кіномережі. Були узяті на облік усі кіноапарати, проведено їх технічну перевірку, а також обраховано, відібрано і розподілено між окружними управліннями фільмофонд націоналізованих кінопрокатних контор[1925]. Загальне керівництво відділами в області прокату і організації державної фільмотеки здійснював експлуатаційний відділ[1926]. Проте навіть відповідальні працівники апарату знаходили можливість використовувати свою посаду в цілях особистої наживи. Завідувач Катеринославським окрвідділом ВУФКУ Саксонський придбав фільм «Живцем похоронений» з метою передати його в прокат як приватна особа[1927]. Ця махінація закінчилася серією судових розглядів, що тривали майже рік. Подібна справа слухалася 21 грудня 1922 року за позовом колишнього співробітника Полтавського Губвідділу ВУФКУ



1924. А. Б. [Прокатное дело в Одессе] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 33.
1925. Берман Л. Кино на Украине /Л. Берман // Экран. — 1923. — № 1. — С. 5.
1926. Центральне правління ВУФКУ, крім експлуатаційного, мало відділи: виробничий (з виробничим і редакційними секторами), секретаріат (загальна канцелярія, бюро преси та інформації). Див.: Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924–25 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — С. 155.
1927. Кран Э. История одной картины // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 25.

Скорохода до ВУФКУ про повернення йому вилучених фільмів. Особливість цієї справи полягала в тому, що закон про монополію прокату порушувався самим завідувачем Полтавського Губвідділу ВУФКУ Леонідовим, який брав у Скорохода фільми для передачі їх держкінотеатрам за плату. Суд ухвалив порушити проти Леонідова кримінальне провадження за посадовий злочин і передати справу народному слідчому 1 району Полтави[1928].

Убогість націоналізованого фільмофонду призвела до необхідності перепрокату картин, що знаходилися у приватних руках, на кабальних для ВУФКУ умовах: до 75% збору на користь власників[1929]. Те, в які суми виливався, так званий, «спільний прокат», можна уявити за наступними прикладами. Влітку 1923 року такий собі М. Струц демонстрував три бойовики: «Бич наследственности», у 6 актах, близько 1 800 м, «Жертва жіночого серця», у п'яти актах, 1 250 м, «Ніч Нана» у 5 актах, 1 500 м — за що брав 60% від збору. С. Посольський запропонував фільм «Мить — і немає чарівної казки» за участю В. Холодної і Полонського і за шість місяців отримав доход в круглу суму 3 000 карбованців[1930].

Щоб уявити справжні розміри доходів приватновласників, слід усвідомлювати, що окремі організації внаслідок бідності кінофонду ВУФКУ вимушені були користуватися послугами ще не викоріненого до кінця підпільного прокату. За повідомленнями преси, в провінції працювали підпільні прокатні контори. Так, у Подільській губернії була розкрита мережа нелегальних прокатних контор, що обслуговували Проскурівські й Вінницькі кінотеатри[1931].

Для отримання в прокат іноземних фільмів ВУФКУ заснувало спільно із зарубіжними фірмами, Наркомзовнішторгом УРСР акціонерне товариство «Українфільм». Статут цього товариства, затверджений Головполітосвіти, було передано на розгляд в концесійний комітет при Українській економічній раді на початку листопада 1922 року[1932]. До переліку засновників увійшли приватні підприємці І. С. Спектор, М. Г. Бистрицький, Л. Г. Шафір. А також як пайовики — декілька німецьких фірм і московські фінансисти. Товариство планувало здійснювати прокат і продаж фільмів, хімікалій, фото-кіно-апаратури і технічного кіноустаткування[1933].

До початку 1923 роки одеський кінопрокат являвся і кількісно і якісно найбільшим в Україні, мав в наявності понад 500 фільмів, тоді як в інших великих містах України кількість картин обраховувалася десятками. Дохідність кінопрокату росла таким чином: з січня по 1 серпня 1922 року — 2 мільярди, в серпні — 10, у вересні — 17, у жовтні — 29, в листопаді — 56, у грудні — 80[1934]. Повна самоокупність управління дала можливість направити вільні кошти на фінансування кіновиробництва.

1928. Л. Б. На страже закона // Фото-кино. — 1923. — № 2/3. — Декабрь–январь. — С. 29.
1929. Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924–25 рік. — Х.: Державидав України, 1926. — С. 158; ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 14. — Спр. 391. — Арк. 107.
1930. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 5. — Арк. 13, 19, 22.
1931. Кинопромышленность в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 4. — Январь. — С. 13.
1932. Вісті ВУЦВК. — 1922. — 4 листопада.
1933. Новое паевое о-во «Украин-фильм»: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 29.
1934. А. Б. Вказ. пр.

З кінця 1923 року починається неухильне зростання кінопромисловості і кіногосподарства України по усіх напрямах. Головне завдання розбудови кінопромисловості полягало в зміцненні матеріальної бази, налагодженні театральної мережі[1935]. Правління ВУФКУ доки не могло відмовитися від послуг власників фільмів, оскільки на той момент це погрожувало існуванню і роботі усієї театральної мережі. Приватні власники були зацікавлені в прокаті картин тільки у великих містах, провінція з її маленькими кінотеатрами була їм матеріально мало цікава. Намагаючись максимально розширити театральну мережу, головним чином у провінції, ВУФКУ надавала максимальні пільги приватним орендарям і громадським організаціям, стимулюючи таким чином розвиток провінційної театральної мережі, сприяючи кінофікації української провінції.

Система «Загального прокату» відзначалася ще і відсутністю обліку і плану, без них раціонально організований кінопрокат не міг розвиватися. ВУФКУ вимушене було відмовитися від принципу загального прокату і приступити до формування власної фільмотеки. У той же час було визнано доцільним проведення централізації усього прокату, у зв'язку з цим були ліквідовані усі прокатні склади районних відділів і усі фільми передано в центральну фільмотеку — 3 662 фільми[1936]. Та велика частина фільмів була застарілою, не придатною для використання і вже відпрацьованими кінотеатрами. Наступним кроком стала робота по систематизації матеріалу щодо ідеологічної і технічної придатності. Значна частина цих фільмів була забракована. Після перевірки відібрали і відреставрували 1 102 фільми, що більш менш підходили для демонстрації.



Монтажне відділення центрального складу в Харкові, 1923 р.

1923 рік для української кінематографії став переломним. Завдяки вжитим заходам, приватні прокатні контори в 1923 році припиняють своє існування. Проте в руках їхніх власників залишилися значні запаси прокатного матеріалу. З іншою боку державні контори не могли відразу відмовитися від перепрокату — не було картин, не було грошового фонду для закупівлі достатньої кількості їх за кордоном. Тому 1923–1924 роки проходять під знаком змішаного прокату: держконторами відпускаються картини як власні, так і комісіонерів. Одночасно робляться спроби витіснити приватний капітал

1935. Б. Ф. Кинофронт // Силуэты. — 1922/23. — № 4. — Январь. — С. 13.
1936. В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март–апрель. — С. 288.

з прокату, понизивши до мінімуму відсотки, що припадали на частку комісіонерів.

Упродовж 1923 року система «спільного» прокату була ліквідована, але фільми ще закуповувалися. Нове правління ВУФКУ, що було ініціатором ліквідації системи перепрокату, вивело роботу відомства на абсолютно інший рівень. Завдяки ліквідації системи перепрокату, усі картини купувалися безпосередньо у ВУФКУ, що різко змінило на краще фінансовий стан ВУФКУ, яке внаслідок цього мало можливість здійснювати великі закупівлі як на зовнішньому ринку, так і на внутрішньому[1937].

Тільки до кінця 1924 року ВУФКУ вдається запастися достатньою кількістю прокатного матеріалу, закупленого самостійно. Цей матеріал, придбаний за кордоном, по-перше, за більш менш прийнятними цінами і, по-друге, в достатній кількості (для кожної назви по 8–10 копій), — дав можливість ВУФКУ перейти на, так званий, «раціональний прокат».

Таким чином, ВУФКУ створює загальний прокатний план, ліквідовує систему розрахунку з кінотеатрами, побудовану на процентних відрахуваннях від валового збору. Впроваджуючи театральну мережу, було необхідно в той же час визначити і спосіб, як підійти до кожного конкретного кінотеатру, щоб виявити можливості його експлуатації. Необхідно було знайти рішення, яке б забезпечило і життєдіяльність кінотеатру, і максимальну його рентабельність. Вирішення цієї задачі віднайшли у системі паралелей і коефіцієнтів. Кожен кінотеатр мав певний коефіцієнт, присвоєний на основі обліку усіх його можливостей доцільної експлуатації. Заздалегідь вивчався район, де знаходився кінотеатр, його можливості та пропускна спроможність. Кінотеатр з найбільшими можливостями, який знаходився в хорошому районі, отримував 100 коефіцієнтів. Інші



Реклама ВУФКУ, 1923 р.



1937. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1924. — № 3. — С. 42.

кінотеатри отримували коефіцієнти, залежно від показників, що визначали їхні прокатні можливості.

Розцінка на прокат фільму здійснювалася таким чином. Усім кінотеатрам встановлювалася ціна за прокат картини відповідно до кількості місць, оборотів фільмів, кількості відвідувачів. Ця сукупність умов розподілялася на декілька, так званих, паралелей і категорій, причому для кожної категорії встановлювався окремий коефіцієнт. Кінотеатри, які демонстрували фільми першим екраном, платили за розцінками більшого коефіцієнта; кінотеатри, що одержували фільми в другу чергу, платили за меншим коефіцієнтом. Сільським кінотеатрам надавався менший коефіцієнт чим у місті, і, відповідно, менша оплата.

Експлуатаційний відділ ВУФКУ в систематизації картин застосував систему коефіцієнтів від 1 до 30. Фільми, залежно від їх художньої і ідеологічної витриманості, розподілялися на чотири групи: бойовик, хороший, середній, поганий. Група бойовиків оцінювалася від 18 до 25 карбованців, а інші групи мали відповідні коефіцієнти, залежно від своєї якості. Множивши коефіцієнт картин на коефіцієнт відповідного кінотеатру, визначалася прокатна ціна для певного кінотеатру за демонстрацію певної картини протягом тижня. Якщо картина демонструвалася більше тижня, то надавалася знижка, яка іноді досягала 50%.

Таким чином, усі кіноустановки ділилися на певні групи, з урахуванням місткості, району розташування кінотеатру і середньої відвідуваності. Кінотеатри стали отримувати прокатний план на місяць, завдяки чому спростилося кінопостачання, і створилися умови для рекламування картин. Це дещо поліпшило справу. Так, тільки за 8 місяців вдалося відпустити в централізованому порядку цивільним установам України — 1 855 програм. Великоросії — 99, Білорусії — 1, Криму — 120 і Азербайджану — 6. По Київській області — більше 1 000 програм, по Одеській — близько 900, Катеринославській губ. — 507, Донецькій — 500, по Криму — близько 250, Чернігівській — 122 і Подільській — 109; військовим — видано за той же час в Криму і на Україні близько 2 000 програм; політичним — до 150; промисловим організаціям відпущено 2 312 програми. З них, на першому місці Донбас, що отримав за цей час 33,3% усього прокату, Катеринославська губернія — 21,5%, Харківська і прикріплені до неї райони — 21%, Київська — 9,1%, Одеська — 8,1%, Подільська — 3%, Чернігівська — 2,4% і Кримський відділ — 1,2%. Всього за 8 місяців було відпущено близько 10 000 програм, з яких 10% — безкоштовно, що перевищило цифру прокату за увесь 1922 рік майже в три рази (прокат 1922 р. — 3 921 програм)[1938].

Та все ж прокатна робота ВУФКУ мала істотні недоліки. Один із них полягав в тому, що крайові відділи мали власні роз'єднані склади картин і самостійно придбавали нові фільмокопії, часто однакових назв. Приміром, одеська преса повідомляла про таку місцеву прокатну «монополію» Одеського обласного відділу ВУФКУ. Директор відділення Капчинський уклав довгостроковий договір з «Кіно-Москвою» і іншими московськими фірмами «Про отримання Одесою кращих іноземних картин відразу ж після отримання їх Москвою»[1939]. У 1924 році

1938. На местах: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 25.
1939. Б. Ф. Перспективы работы // Силуэты. — 1922. — № 1. — Декабрь. — С. 16.

ця громіздка «автономія» була ліквідована[1940], завдяки чому вдалося поступово ввести єдині організаційні умови прокату, паспортизувати фільми і апаратуру, нормувати технологію експлуатації фільмокопій, а головне — переглянути фільмофонд з точки зору ідеологічної і художньої цінності картин. Виходячи з цього спеціально створена кінорепертуарна комісія розділила усі картини на чотири категорії — літери. Під літерою «А» позначалися ідеологічно витримані картини, придатні для показу будь-якій аудиторії; «АБ» — «ідеологічно нешкідливі» (з числа націоналізованих, і картин закордонного виробництва), які лише частково допускалися до демонстрації в клубах; «Б» — дозволені лише для комерційних театрів і, нарешті, четверта група — фільми свідомо порочні, що підлягали забороні і знищенню[1941].

Результати перевірки виявилися маловтішними (враховуючи додатково і ті обставини, що багато картин були вже технічно не придатними для експлуатації). З фільмів 565 назв (1 161 копія), які мала в розпорядженні фільмотека ВУФКУ, після вилучення різного браку по літері «А» на 1 квітня 1924 числилося менше 8,5 % (48), «АБ» — 95 і «Б» — 442 сюжети[1942]. Переважна більшість фільмокопій за технічним станом була сильно зношеною (у співвідношенні з новими екземплярами приблизно 10:1).

Голова правління ВУФКУ З. С. Хелмно у своїй доповіді на кінонараді в 1924 році, зокрема, відзначав:

«У 23 р. був спільний прокат, прокат ВУФКУ і приватних власників картин, який ми вважаємо найбільш проблемним у нашій практиці. Багато господарників захоплювалися спільним прокатом. ВУФКУ приватного власника примушує платити 75%, залишаючи йому рівно стільки, скільки необхідно для того, щоб він міг працювати на нас. Наше Правління застало всього 7 картин нашого прокату. У даний час ми маємо власних картин 316, які пустили в прокат. Ми охопили 33% потреби в картинах, що існувала в мирний час.

ВУФКУ встановило, так званий, коефіцієнт театру, тобто визначило ступінь потужності кожного театру і залежно від цього коефіцієнта встановлюється для цього театру прокатна плата. Була нарада орендарів, на якій ми надали можливість їм висловити заперечення проти визначеного нами коефіцієнта, і, якщо ці заперечення були серйозні, коефіцієнт переглядався. Хвороба прокату полягає в тому дрібнобуржуазному оточенні, в якому ми живемо. Я дуже підозріло відношуся до аргументів своїх орендарів. І в цьому оточенні в питаннях прокату потрібно виявляти максимальну жорсткість. Кожен театр має свою природу, і, призначаючи прокатний коефіцієнт, необхідно зважувати на можливості театру і взимку, і літом, бо, призначаючи коефіцієнти посезонно, як пропонують деякі товариші, тобто живучи день у день, твердого бюджету ми не отримаємо.

Наш прокат розділено на 3 літери відповідно до номенклатури Головреперткома. Прокатна політика ВУФКУ зустрічала заперечення. Але якщо ми порівняємо

1940. У РРФСР Совкіно отримало монополію на закупівлю іноземних фільмів в 1925 році. Див.: Эраунц Э. Закупочная и прокатная неразбериха // Рабочий зритель. — 1925. — № 14. — 9 апреля. — С. 10–11.
1941.Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924–25 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — С. 158.
1942. Там само.

цифри, то побачимо, що число кінотеатрів зросло до 213 з 171. Мережа приватних кінотеатрів росте все-таки. Я називаю цифри тільки орендованих кіно»[1943].

На III Всеукраїнській кінонараді працівників ВУФКУ, в січні 1926 року, була скоректована система коефіцієнтів і підтверджена правильність прокатної політики ВУФКУ. Було перевірено кількість випущених копій кожної картини і у зв'язку зі зростанням мережі кінотеатрів ухвалили випускати картин категорії «А» по 10 копій для того, щоб кожен фільм міг потрапити на периферію в гарному технічному стані. Нарада також розробила проект переведення клубів на тверду оплату залежно від пропускної можливості цього клубу. Проект було розіслано на місця для спільного опрацювання з культвідділом ВУРПС[1944].

У 1927 році Колегія Наркомосвіти УРСР визнала, що тверда система прокату, по суті, є значним досягненням в роботі ВУФКУ, проте вимагає деяких коригувань на майбутній рік. «Колегія НКО вважає необхідним, щоб уся система коефіцієнтів і цін на майбутній рік, після перегляду її і узгодження із зацікавленими організаціями (профспілками, КНС тощо), обов'язково була поставлена на затвердження НКО»[1945].

Централізоване витрачання засобів дозволило протягом декількох місяців помітно відновити фільмофонд. Станом на 1 квітня 1924 року, за заявою члена правління ВУФКУ Б. Я. Ліфшица, фільмотека ВУФКУ налічувала 1 160 копій[1946], на 1 жовтня 1924 року — 908 назв (1 643 копії, з них 680 нових)[1947]. На 1 жовтня1925 року фільмотека ВУФКУ містила 995 сюжетів (1 537 копій). Переважну більшість складали націоналізовані картини (570 сюжетів у 639 копіях), за ними йшли картини закордонного виробництва (289 сюжетів у 446 копіях), а на останньому місці були картини радянського виробництва (136 сюжетів у 452 копіях, з яких виробництва ВУФКУ — 76 сюжетів у 289 копіях). Отже картини радянського виробництва складали на 1 жовтня 1925 року 13,6% сюжетів і 29,4% копій, що свідчило про слабке кіновиробництво радянської кінематографії[1948]. Але до 1926 року, внаслідок скорочення імпорту картин, прокатний фонд ВУФКУ скоротився до 831 сюжету (при 2 041 копії). На 1 березня 1926 року фільмотека

1943. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 январяя. — С. 25.
1944. А. Б. Підсумки кінонаради ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1926. — № 5(14). — 2 лютого. — С. 10.
1945. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.
1946. Ліфшиц Б. Вказ. пр. — С. 2–3. У своєму звіті заст. Наркома освіти Приходько приводив інші показники: фільмотека ВУФКУ на 1 жовтня 1925 налічувала из 1 611 копій, 907 сюжетів, а 1 жовтня [1926] — 1 982 копії, 862 сюжети. У 1926 році з 1 328 фільмів — 604 було радянських (1924/25 р з 463 — 127). Див.: Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 512.
1947. За іншими даними — 1 310 копій. У звіті Наркомосу відомості про кількість сюжетів помилково підмінені даними про кількість фільмокопій (1 611, в т. Ч. «А» — 886, «АБ» — 230, «Б» —- 495). Також наводилися й інші показники — на 1 жовтня 1924 року ВУФКУ мало 908 сюжетів (1 310 копій). З сюжетів ідеологічно цінних було тільки 40,1%.
1948. Михайлич С. ВУФКУ в числах // Кіно. — 1927. — № 18(30). — Жовтень. — С. 11. За заявою голови правління ВУФКУ З. С. Хелмно на 1 жовтня 1925 року фонд фільмотеки виріс до 1 705 копій. А валовий дохід від прокату, склав 170 000 карбованців. Див.: Крым: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1924. — № 40/41. — 11 ноября. — С. 31.

ВУФКУ налічувала 489 назв, з них 156 — радянського виробництва[1949], кількості копій — 1 256[1950], з них 533 — радянські виробництва[1951]. На 1 жовтня 1927 року фільмотека ВУФКУ налічувала 986 сюжетів (3 098 копій), які розподілялися таким чином: картин радянського виробництва — 341 сюжет (1 857 копій), з них виробництва ВУФКУ — 137 сюжетів (873 копії), закордонного виробництва — 410 сюжетів (950 копій). Отже, на 1 жовтня 1927 року картини радянського виробництва складали вже 34,5% сюжетів і 60% копій, тобто загальна кількість сюжетів радянського виробництва зросла більше ніж у 4 рази, порівняно зі станом на 1 жовтня 1925 року. Зокрема, кількість сюжетів власного виробництва ВУФКУ зросла в 1¾ раза, а кількість копій — більше ніж у 3 рази[1952]. Оздоровлення фільмофонду, як і правильна податкова політика, природно, вели до зростання популярності кіно. За 1925/26 господарський рік тільки в кінотеатрах ВУФКУ кількість глядачів склала 5 692 153 осіб, а до 1927 — 7 238 000[1953].

Таким чином, прокатна система ВУФКУ характеризувалася як «тверда оплата програм згідно з міцністю театру і якістю картини».

В Україні створюється централізована фільмотека. Уперше вводиться організоване постачання кінотеатрів фільмами на основі щомісячних прокатних планів, що дозволило значно поліпшити кінообслуговування. Для більш оперативного просування фільмів вводиться система кущування робочих кінотеатрів і клубів, відкриваються культурно-освітні кінотеатри в містах і робочих селищах, налагоджується кінофікація села шляхом облаштування стаціонарних кіноустановок. Здійснюється перевірка і ремонт кіноапаратури, відкриваються курси кіномеханіків.

У 1923–1924 роках діяв змішаний прокат. До 1924 року близько 90% провінційних екранів експлуатувалося приватними особами, що мали виключно комерційні цілі[1954]. У зв'язку з цим ВУФКУ робить спробу впорядкування системи прокату і роботи крайвідділів.

У 1925 році Київський крайвідділ ВУФКУ охоплював 3 губернії: Київську, Чернігівську і Волинську. У Київській працювало 10 кінотеатрів, у Волинській — 4, в Чернігівській — 5. Головний контингент орендарів складали у провінції «сільбуди», губкомпоми і окрпрофбюро. При здачі в оренду кінотеатрів орендарі зобов'язувалися робити ремонт кінотеатрів. З 10 київських кінотеатрів 3 залишилися у віданні ВУФКУ, 7 — були здані приватним підприємцям[1955]. Київський відділ обслуговував близько 200 різних пунктів клубного типу, які щомісячно відвідували 300 000 глядачів[1956]. Майже усі екрани периферії належали держуста-

1949. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 48; Його ж. Статті й промови. Т. 5. Література й мистецтво. — Х.: Державидав України, 1930. — С. 100.

1950. Нарком просвещения Украины Н.А. Скрыпник приводил другой показатель. По его словам по состоянию на 1 марта 1926 года фильмотека ВУФКУ насчитывала 1 322 копий. Див.: Скрипник М. Указ соч. С. 49.

1951. Прокатний фонд ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1926. — № 32(41). — 21 грудня. — С. 18.

1952. Михайлич С. Вказ. пр.

1953. Комуніст. — 1928. — № 267. — 17 листопада.

1954. Кіно на Вкраїні: [Ред. ст.] // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 28; Кіно на Київщині: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — 8–14 грудня. — С. 7.

1955. Герман П. Украинские кинописьма // Кино-неделя. — 1925. — № 8(55). — 17 февраля. — С. 13.

1956. Кіно на Вкраїні: [Ред. ст.] // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 28.

новам, громадським і освітнім організаціям. З 1 січня 1924 по 1 січня 1925 кількість комерційних кінотеатрів зросла з 45 до 71. Кількість клубних кінотеатрів з 1 жовтня 1924 року по 1 жовтня 1925 — відповідно з 41 до 150[1957]. Усі клуби були розділені на десять паралелей, для кожної з них відділ на цілий місяць відпускав фільми, у встановлені дні[1958].

Станом на 1 червня 1925 року, на постачанні Катеринославського уповноваженого управління ВУФКУ було 69 екранів, з яких 46 комерційних театрів і 23 клубних екранів, що забезпечувалися в порядку, так званого, кущового постачання. Зростання кіномережі виражалося в наступних цифрах: вересень 1924 року — 23 екрани, січень 1925 — 50[1959], на 1 червня — 69 екранів. Порівняльне зростання прокату склало у вересні 1924 року — 10 170 карбованців, в січні 1925 — 14 985, в квітні 1925 — 22 100[1960]. У 1926 році через районування України було створено Катеринославське відділення ВУФКУ[1961].

На відміну від ВУФКУ, ВФКО провалив націоналізацію кіно, а із запровадженням НЕПу замість того, щоб сконцентрувати кінопрокатну і кіновиробничу діяльність у своїх руках, розпорядився кіномайном інакше. Керівництво кіновідомства прийняло рішення здати усе своє кіномайно в оренду приватним особам. У результаті з'явилися численні кінопрокатні і кіновиробничі компанії, які всіляко намагалися розрізнено вести переговори з іноземними кінофірмами. У жовтні 1921 року організовується приватна організація Т-во «Єлін-Задорожний і К°»[1962], а в 1922 році «Екран»[1963]. Особливо велику прокатну діяльність розвинуло Т-во «Єлін-Задорожний і К°»[1964]. Окрім вищезгаданих приватних організацій, в РРФСР розгорнули свою роботу госпрозрахункові кіноорганізації Північзахкіно, «Кіно-Москва», «Русь», «Кіно-північ», Пролеткіно, а також приватні кінопідприємства «Факел», «Мінерва» та ін.

Дія на ринку декількох організацій забезпечувала здорову конкуренцію на відміну від України, де існувала одна прокатна організація. Але в умовах переходу кінопрокату до ринку слабкість і відомча плутанина в структурі ВФКО призвели до різних зловживань. Часто місцеві кіносекції отримували більший дохід від договорів з приватниками про перепрокат, чим від власної демонстрації фільмів. Також нездорова атмосфера панувала і навколо регіональних кіноскладів, де черговість отримання стрічок залежала від хабарництва або від «позаеко-

1957. Работа ВУФКУ: (Беседа с завед. Киевск. Област. Отд. ВУФКУ, т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1–9 февраля. — С. 7.
1958. Кіно на Київщині: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — 8–14 грудня. — С. 7.
1959. Із загальної кількості екранів губернії 11 обслуговували залізничників, 15 — в союзних і робочих клубах, 7 — для селян (при сільбудинках) і 1 — на цукрозаводі. Див.: Бура Е. [О работе кинотеатров] // Кино-неделя. — 1925. — № 4(51). — 21 января. — С. 15
1960. Андропов. Жизнь ВУФКУ // Кинотеатральный вестник по Екатеринославу. — 1925. — № 1. — 7–12 июля. — С. 8.
1961. Утворення Катеринославського відділу: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 23.
1962. Т-во Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 29.
1963. Новая прокатная контора: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 36.
1964. Т-во Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 35; Т-во Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 3. — 1 декабря. — С. 32; Т-во Елин-Задорожный и К°: [Ред. ст.] // Кино-фот. — 1922. — № 6. — С. 8; Кинематографическое товарищество Елин, Задорожный и К° // Кино-жизнь. — 1923. — № 3. — Январь. — С. 4; Кинематографическое товарищество Елин, Задорожный и К° // Кино-жизнь. — 1923. — № 5. — Январь. — С. 2, 15.

номічного» втручання місцевих партійних або військових органів. Перетворення ВФКО в Госкіно в грудні 1922 року з правом монополізації кінопрокату на території РРФСР кардинально не змінило ситуацію. Згідно з постановою Госкіно могло частково, в межах певних територій, передавати на договірних засадах приватним кінопідприємствам право прокату кінострічок у разі, якщо компанії мають власне кіновиробництво[1965].

Після прийняття постанови про Госкіно, кінофірми мали викупляти ліцензію на прокат кожного фільму у Госкіно. При цьому не мало ніякого значення, яка кіноорганізація зняла цю картину. Внаслідок чого доводилося викупляти ліцензії часто на фільми власного виробництва. Це і був, так званий, перепрокат. Госкіно за певну суму поступалося своїм монопольним правом на показ цієї картини в певному районі на встановлений термін. Таким чином, Госкіно на власний розсуд почало стягувати з кіноорганізацій додатковий податок за право передачі їм своєї монополії на кінопрокат. Причому цей податок складав від 50 до 70% від валового збору. Через таку політику Госкіно робота кінотеатрів стала нерентабельною, і в 1924–1925 роках почалося масове їх закриття.

Лише ті кінотеатри могли витримати і вести справу без перебоїв, які не лише зводили кінці з кінцями, але й давали своєму власникові певний дохід. Звичайні статті витрат кінотеатрів були такі: приміщення і комунальні послуги — від 10 до 20% від збору, оплата службовців — 10–15%, реклама — 5–15%, оркестр — 10%, опалювання і освітлення — 5–15%, дрібні витрати — 5%. Іншими словами, витрата великого кінотеатру у підсумку доходила до 65% і невеликих — до 55% від збору. Таким чином, на оплату фільмів і на прибуток залишалося від 35 до 45%. Але, оскільки прокат картин обходився в 25%, то на частку великих кінотеатрів залишалося 10%, а на частку невеликих — до 20% прибутку. Зрозуміло, що при неможливості зменшити витрати, кінотеатри для отримання більшого прибутку вимушені були збільшувати ціни на квитки і тим самим обмежувати доступ більшої частини публіки.

До 1924 року не існувало фіксованих цін на прокат. Кожна кіноорганізація, що займалася прокатом, встановлювала довільну ціну на свої фільми. Плата ця в середньому доходила до 30–35 % з половини передбачуваного повного триденного збору кінотеатру. Бували випадки, коли ціна прокату доходила до 70–80%[1966].

Ще однією причиною незадовільної роботи кінопрокату був плачевний стан кіноапаратури в кінотеатрах. Щоб уникнути передчасного зносу фільмокопій, приватні кінопрокатні організації намагалися знайти вихід із наявної ситуації шляхом створення спільного спеціального грошового фонду для придбання під контролем ВФКО за кордоном запчастин до кінопроекторів з наступним прода-

1965. О преобразовании фото-кино-отдела Народного Комиссариата Просвещения в Центральное Государственное фото-кино-предприятие: Декрет РНК РСФСР от 19 декабря 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики. — М., 1923. — Отдел первый. — № 1. — Ст. 4.
1966. Задачи проката: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1. — Январь. — С. 20–21.

жем їх кінотеатрам по собівартості. Але ця ініціатива не отримала підтримки, оскільки кінотеатри не мали оборотних коштів на придбання запчастин[1967].

Негативною причиною, що впливала на розвиток кінопрокату, була дорожнеча кіноплівки. Для часткового вирішення цієї проблеми в РРФСР, як, до речі, і в Україні, розпочався процес залучення іноземного капіталу в кіносправу за принципом утворення змішаних товариств. Це було пов'язано з тим, що окремі іноземні фірми монопольно закуповували усю продукцію кінофабрик[1968]. Восени 1922 року стає очевидним — єдиний вихід нормалізувати нездорове стан у кінопромисловості — це централізація кіносправи:

«Організація змішаного т-ва із закордонним капіталом за неодмінної умови радянізації фільми, єдиний організаційний центр для усієї фото- кінопромисловості країни, єдине господарство і розвиток виробництва — ось ті віхи, які вкажуть нам дорогу»[1969].

Докорінна зміна у сфері прокату сталася після організації Совкіно влітку 1924 року. Метою Совкіно було відновлення і розвиток кінопромисловості на території РРФСР. Товариство отримало необмежені виняткові права по експорту і імпорту фільмів, прокату фільмів і експлуатацію усіх кінотеатрів на території РРФСР. З переходом монополії прокату до Совкіно, Госкіно зосередило усю свою діяльність на кіновиробництві. Совкіно прийняло на баланс усі прокатні організації з усіма активами і пасивами. Діяльність усіх виробничих організацій мала здійснюватися тепер тільки на договірних умовах з Совкіно, по яких усі компанії повинні були здавати акціонерному товариству фільми, що випускаються, і отримувати 75% прибутку від прокату[1970].

Робота Совкіно визнавалася задовільною, і все частіше звучала думка про необхідність розширення сфери впливу відомства на Закавказзя, Україну Білорусію, Узбекистан та інші республіки[1971].

До 1924 року ще не було чітко організовано постачання усіх кінотеатрів фільмами. Головних причин дві — не налагоджене придбання фільмів за кордоном і відсутність твердої регламентації — яка саме кіноорганізація повинна обслуговувати кінотеатри, що відроджуються.

Закупівля фільмів за кордоном мала випадковий характер, і спочатку здійснювалася приватними особами і організаціями. Картини ввозилася на увесь СРСР в 2–3 екземплярах, випускалася в одному з великих центрів — Ленінграді, Москві, Харкові, Ростові-на-Дону, — після чого передавалися з одного великого міста в іншій, де демонструвалися до повного зносу. У невеликі міста деякі фільми не потрапляли з тієї причини, що кінотеатри цих міст не могли задовольнити фінансових апетитів прокатників, що прагнули за короткий час отримати максимальний прибуток. І кінотеатри невеликих міст і містечок вимушені були закриватися.

1967. Совещание представителей московских прокатных контор: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 4. — 25 декабря. — С. 28.
1968. На пути кино: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 6.
1969. Там само. — С. 7.
1970. Кино в СССР: [Ред. ст.] // Правда. — 1924. — 30 декабря. — С. 4.
1971. Эраунц Э. Вказ. пр. — С. 11.

У такому положенні знаходилася кіномережа РРФСР до прийняття Раднаркомом Декрету про монополізацію прокату. Завдяки вжитим заходам, приватні прокатні контори в 1923 році припинили своє існування. Проте в руках їх власників залишилися значні запаси прокатного матеріалу. З іншою боку державні кіноконтори не могли відразу відмовитися від перепрокату — не було в наявності картин, не було грошового фонду для закупівлі достатньої їх кількості за кордоном. Тому 1923–1924 роки проходять під знаком змішаного прокату: держконторами відпускаються фільми як власного виробництва, так і комісіонерів. Одночасно робляться спроби, і небезуспішно, витіснити остаточно приватний капітал з прокату, знизивши до мінімуму відсотки, що припадають на частку комісіонерів.

З січня 1924 року по вересень 1925 (до передачі монополії прокату Совкіно) завдяки конкуренції двох найбільших російських кіноорганізацій Північзахкіно і Госкіно прокатна плата була стабілізована і знизилася до 25% з обороту клубних і державних кінотеатрів[1972]. Лише до кінця 1924 року кіноорганізаціям вдається запастися достатньою кількістю прокатного матеріалу, закупленого самостійно. Цей матеріал, придбаний за кордоном, по-перше, за більш менш прийнятними цінами і, по-друге, в достатній кількості (для кожної назви по 8–10 копій) — вже дав можливість підійти в 1925 році до, так званого, раціонального прокату. Таким чином, у 1925–1926 роках з'явилася можливість, окрім зниження податків кінотеатрів, понизити і прокатні ціни.

З організацією Совкіно почалося пониження прокатних цін і для комерційних кінотеатрів. У зв'язку з розвитком мережі клубних кіноустановок, швидке зростання яких відбулося, головним чином, за рахунок знижених пільгових цін, відбулося також пониження прокатних цін і для комерційних кінотеатрів. Річ у тому, що встановлені пільгові ціни для клубів сприяли переродженню в клуби комерційних кінотеатрів. Це абсолютно ясно визначило політику Совкіно. Кіновідомство зберегло встановлені ціни для клубного прокату і знизило їх для комерційних кінотеатрів. Замість використаних раніше прокатних цін у розмірі 30–35% з валового збору, або довільного, на розсуд того або іншого прокатника фіска, Совкіно в березні 1925 року запропонувало своїм відділенням по прокату розпочати, на основі збільшуваного постачання і збереження існуючого обороту по прокату, перехід на 25% від збору в комерційних кінотеатрах[1973].

Вартість прокату складалася із вартості ліцензу (для картини, купленої за кордоном) або собівартості постановки картини, вартості фільмокопій, накладних витрат і прибутку на витрачений капітал. «Якщо раніше за ненормальних умов прокату, коли картини перекидалися з району в район — відзначав оглядач «Кіно-журналу АРК», — було важко зробити тверду калькуляцію відпускних, цін, то в цьому році, при встановленні нормального прокату, коли кожен район отримує картини в потрібній кількості екземплярів, і ці картини будуть спокійно працювати в районі до повного їх зносу, — зараз цю калькуляцію здійснити не лише можливо, але і необхідно. Цей облік дасть можливість підійти до розцін-

1972. Ефремов М. П. Кинорынок. О прокатной деятельности Совкино // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь-октябрь. — С. 44.
1973. Там само. — С. 45.

ки картин в прокаті з точністю, яка покладе край усім наріканням на кіноконтори і прокатників»[1974].

Основні завдання, які слід було вирішити Совкіно у сфері прокату, полягали не лише в зміцненні своїх позицій, але і в розширенні існуючої кіномережі за рахунок зниження цін і реалізації своєї подальшої політики на збільшення обороту, за умови, що це зниження компенсувалося б з боку кінотеатрів зменшенням цін на квитки[1975]. Проте на ділі вартість прокату Совкіно не завжди зменшувало, посилаючись на те, що багато кіноустановок порушували прокатний договір — не ремонтували свої кінотеатри за рахунок прибутку[1976].

Процес кінофікації РРФСР і УРСР протікав в умовах різких, діалектичних протиріч. З одного боку, перед радянським кінематографом стояло завдання ідеологічного і політичного порядку, з іншої — необхідність зміцнити власну фінансову базу. Більше того, зробити кіно, згідно з директивами партії і влади, джерелом доходу для держави. Поєднати ці два елементи — ідеологічно-культурний і фінансовий — такою була основна директивна установка перспективного плану кінофікації РРФСР.

Із розрахунку умов і особливостей реальної обстановки кінематографу були побудовані резолюції партнаради у справах кіно і, як наслідок, постанова РНК РРФСР від 19 травня 1926 року «Про директиви по складанню перспективного плану кіносправи в РРФСР». Резолюції партнаради і директиви РНК заклали в основу п'ятирічки інший принцип розвитку кінематографу, дали іншу установку — розвиток мережі має базуватися на обслуговуванні широких мас трудящих. «Радянська кінематографія — підкреслювалось в директиві РНК — має базуватися на широко розгалуженій і глибоко впровадженій у маси робітничо-селянського населення мережі кіноустановок»[1977]. «Усе подальше розширення мережі кіноустановок повинно мати на увазі негайне обслуговування робітничо-селянських мас. Кіноустановки мають поширюватися в робочих кварталах міст, волостях, широко охопити шкільну мережу»[1978].

До 1926 кіномережа росла стихійно, головним чином, в містах, обслуговуючи запити міського споживання. Мережа робоча, особливо сільська, відсовувалися на другий план, їй приділялася менша увага. Розглянемо динаміку зростання кіномережі в РРФСР і УРСР.

За підрахунками ВУФКУ в 1922–1923 роках на території республіки налічувалося лише 396 кінотеатрів, до числа яких входили фабрично-заводські і культурно-освітні установки. Тільки 10 кінотеатрів було в безпосередній експлуатації ВУФКУ, близько 100 знаходилися в орендному користуванні різних установ, організацій і приватних осіб, значна кількість була в непридатному стані[1979].

1974. Ливанов. Прокат и его ближайшие перспективы // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 2. — Февраль. — С. 13.
1975. Задачи проката: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1. — Январь. — С. 20.
1976. Доклад в Доме искусств: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1926. — № 40(107).– 5 октября. — С. 17.
1977. Паушкин М. Основные установки и база кинофикации РСФСР // Советское искусство. — 1928. — № 6. — Май. — С. 94.
1978. Його ж. Директивы Совнаркома РСФСР о плане кинофикации // Советский экран. — 1928. — № 29. — С. 6.
1979. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 18. — Арк. 47.

Мала кількість кінозалів зводила нанівець агітаційні завдання радянської влади за допомогою кінематографу. Агітаційні і «ідеологічно правильні» стрічки, часто не доходили до масової аудиторії. У зв'язку з цим ставиться питання про розширення кіномережі.

У 1923 році в СРСР налічувалося 519 кіноустановок, в 1924 — близько 1 000. У 1925 — 3 240, з яких 2 237 — в робітничих і селянських клубах, 800 кінопересувок[1980]. Станом на 1 квітня 1928 року уся кіномережа СРСР налічувала 8 767 кіноустановок[1981].

У 1925 році в РРФСР працювало 650 комерційних кіноустановок, 647 клубних і 100 сільських[1982]. На початку 1926 року кіномережа РРФСР включала 753 кінотеатри, з яких Совкіно належало 17, Політосвіті — 686 і приватним особам — 50. Клубних кіноустановок налічувалося 1 282, сільських стаціонарних кіноустановок — 32, сільських кінопересувок — близько 1 500[1983]. У 1927 році налічувалося 1 491 комерційних кіноустановок, 1 728 клубних і 1 186 сільських[1984]. У 1928 році кіномережа як і раніше знаходилася у підпорядкуванні різних установ і організацій. 1 468 комерційних кінотеатрів належали: органам Народного освіти — 516 (35%); Совкіно — 30 (3%); різним державним і громадським організаціям — 316 (21%); приватним особам — 9 (1%); профспілкам — 597 (40%)[1985].

Кіномережа України, також як і кіномережа Росії, розвивалася дуже бурхливо. Незабаром після утворення ВУФКУ і законодавчого закріплення за ним права на кіномайно, кінотеатри і монополію прокату в УРСР, кіномережа республіки, за повідомленнями преси, збільшилася з 159 установок в 1922 році до 206 в 1923[1986]. З метою прискорення зростання кіномережі було оголошено пільги по прокату і оренді усім установам і особам, які організовували театри в провінції. Незважаючи на те, що кінотеатри здавалися в оренду на умовах проведення повного ремонту і дообладнання, «організаторів» знайшлося багато. Оскільки пільги по прокату дали добрий результат, на Всеукраїнській нараді працівників ВУФКУ було вирішено і надалі продовжувати цей принцип, і знову відкритим на периферії екранам надавати знижку до 50% на перші півроку роботи[1987].

До кінця 1923 року було відновлено 44 кінотеатри, а в 37 — ремонт закінчувався, також у цей час працювало 110 комерційних кінотеатрів[1988]. Так звані, «культурно-освітні» клубні кінотеатри ВУФКУ тоді ще не враховувало, але якщо

1980. Кардашев М. Друзья кино // Новый зритель. — 1925. — № 48(99). — 1 декабря. — С. 5.
1981. Кациграс А. Состояние и ближайшие задачи кино-строительства // Советское искусство. — 1928. — № 6. — Май. — С. 59.
1982. Паушкин М. Основные установки и база кинофикации РСФСР // Советское искусство. — 1928. — № 6. — Май. — С. 94.
1983. Киносеть РСФСР: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 1. — Февраль. — С. 21.
1984. Паушкин М. Вказ. пр. — С. 94.
1985. Кациграс А. Вказ. пр. — С. 62.
1986. На местах: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 25. Сектор мистецтв Наркомосу УСРР в своїх звітах приводив, на наш погляд, завищену цифру — 320 кіноустановок в 1922 році з перспективою їх збільшення протягом року до 400. Див.: Сектор искусств. В новой экономической обстановке: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 3. — Март. — С. 348–364.
1987. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 82; Работа ВУФКУ: (Беседа с завед. Киевск. Област. Отд. ВУФКУ, т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1–9 февраля. — С. 7.
1988. Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924–25 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — С. 158, 160.

знову звернутися до повідомлень у пресі, то з'ясовується, що додатково функціонувало ще 206 установок в копальневих і фабрично-заводських районах, тобто їх загальне число перевищувало 300.

З 1 квітня 1924 року по 1 жовтня 1925 кількість кінотеатрів виросла з 312 (комерційних — 171 і культурно-освітніх — 141) до 741 (комерційних — 325 і культурно-освітніх — 416)[1989]. З 1 жовтня 1925 року по 1 грудня 1926 на території УРСР відкрилося ще 510 нових кіноустановок[1990]. А з жовтня 1924 року до жовтня 1928 кіномережа з 503 кіноустановок збільшилася до 2 123, тобто на 422%[1991].

У 1926 році (станом на січень) налічувалося 808 кіноустановок[1992]. До цього часу у віданні ВУФКУ знаходилося 125 кінотеатрів: в безпосередній експлуатації обласних відділів — 32, орендованих різними організаціями — 69, орендованих приватними особами — 24. До категорії комерційних відносили кіноустановки, так званих, «експлуатаційних клубів» і кінотеатрів, якими самостійно управляли завкоми промислових підприємств, залізничних управлінь, цукрових заводів тощо. Їх було 266, і працювали вони по 2-3 сеанси щодня, з щотижневою зміною програми на відміну від державних кінотеатрів, де фільми мінялися двічі на тиждень.

Таким чином, в 1926 році комерційних кінотеатрів налічувалося 373, а інші 435 відносилися до «культурно-освітніх театрів» і сільських клубів. Їх було відповідно — 203 і 228, а також 4 залізничні пересувки (у Київській області, яка, до речі, мала в розпорядженні найбільше число кіноустановок: комерційних — 71, клубних — 181, з них 80 сільських). 165 установок було в Одеському від-

1989. Работа ВУФКУ: (Беседа с завед. Киевск. Област. Отд. ВУФКУ, т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1–9 февраля. — С. 7; Ліфшиц Б. На суд трудящих (Закінчення) // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 5; Кінофікація України: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — № 12(36). — Грудень. — С. 33. За іншими даними на 1 квітня 1924 року в Україні було 143 експлуатаційних кінотеатру, а на 1 травня 1925 — 282. Див.: ВУФКУ: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 82. За іншими даними на 1 квітня 1924 року налічувалося 312 кінотеатрів. З них 100 належало ВУФКУ, 61 — було в руках приватних осіб і організацій і експлуатувалися, як комерційні підприємства, а 141 — належало культурно-освітнім організаціям, робітникам клубам. З 100 кінотеатрів, що належали ВУФКУ, управління експлуатувало тільки 8, решта були в оренді у різних організацій, і приватних осіб. Станом на 1 жовтня 1924 р. становище дещо змінилося через сприяння організації кінотеатрів з боку ВУФКУ. Кількість кінотеатрів збільшилася до 503, тобто вся мережа збільшилася на 61%. З цієї кількості кінотеатрів у ВУФКУ було 105 (з них у власній експлуатації — 8), комерційних кінотеатрів, які обслуговувало ВУФКУ — 123, культурно-освітніх — 275, тобто збільшилася на 95%. Див.: Михайлич С. Вказ. пр.

1990. Соловей Я. Вказ. пр. — С. 7.

1991. Батуров Д. Кінофікація України / Дмитро Батуров. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — С. 32.

1992. Нарком освіти М. Скрипнік приводив інші цифри. За його повідомленням в 1926 році кіномережа в Україні становила 2 000 кіноустановок, у тому числі 1 000 була клубних. Див.: Резолюції 10 з'їзду КП(б)У по доповіді т. Скрипника «Про завдання культурного будівництва на Україні» // Бюлетень Народнього комісаріату освіти. — Х., 1926. — С. 11. В іншій доповіді М. Скрипник стверджував, що в 1926 році загальна кількість кінотеатрів функціонуючих — 1 185, з них кінотеатрів ВУФКУ — 13, а 1 072 кінотеатри які не належать ВУФКУ. Всього комерційних театрів ВУФКУ і різних установ культурно-освітніх — 522, а культурно-освітніх кінотеатрів, якими відає політосвіти — 663. Див.: Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 46–47; Скрипник М. Політика Наркомосвіти в царині мистецтв // Скрипник М. Статті й промови. Т. 5. Література й мистецтво. — Х.: Державидав України, 1930. — С. 100–102. Голова правління ВУФКУ З. С. Хелмно повідомляв, що мережа кінотеатрів включала 560 комерційних кінотеатрів, з них 110 належало ВУФКУ, і понад 600 складали клубні кіноустановки. Див.: Крук А. Кинопроизводство Украины: (Беседа с председ. Всеукраинского Фото-Кино Управления т. Хелмно) // Театральний тиждень. — 1926. — № 1. — С. 8–9.

ділі (відповідно — 53 і 112), 159 — в Донбасі 130 і 29), 144 — в Харкові (52 і 92), 84 — в Катеринославі (67 і 17). Місткість таких театрів була дуже значною і, наприклад, на Харківщині, де було всього 6 стаціонарних кінотеатрів у місті (на 2 400 місць) і 13 кінотеатрів в районних центрах (на 5 294 місця), культурно-освітні кіноустановки несли основне навантаження по кінообслуговуванню населення (приміром, зал для глядачів робочого клубу «Металіст» вміщував 600 осіб, клуб ім. ІІІ Інтернаціоналу — 1 000, Іванівський райпартпрофклуб — 900, Сумський — 800, Полтавський — 300 і т. д.). Наведені цифри характеризують тільки стаціонарну кіномережу. Окрім неї, все ширшого поширення набували пересувні кіноустановки[1993].

Станом на 1 лютого 1927 року кількість кіноустановок зросла до 1 501[1994]. Тобто з 1 квітня 1924 по 1 лютого 1927 кіномережа України виросла в п'ять разів. Причому зростання культурно-освітніх кіноустановок (робочі і сільські клуби) було інтенсивніше за зростання комерційних кінотеатрів — з 171 в 1924 році до 603 в 1927 році, і від 160 до 637 культурно-освітніх відповідно. На 1 жовтня 1927 року кількість кінотеатрів складала 1 800[1995] і мала збільшитися згідно з держпланом до кінця 1928 року до 2 200[1996]. Усього станом на кінець грудня 1927 року в Україні налічувалося 1 645 кіноустановок, з яких комерційних — 244, клубних — 689, сільських — 713[1997].

У 1928 році в УРСР налічувалося 2 118 стаціонарних кіноустановок, з них 1 024 сільських (487 комерційних і 537 клубних, 975 сільських[1998]). Пересувна мережа включала 18 установок, що знаходилися в підпорядкуванні ВУФКУ, і 300 — підвідомчих органам споживкооперації (серед них були і автокінопересувки), а також 14 залізничних. П'ятирічним планом розвитку кіномережі, складеним в тому ж році, передбачалося її збільшення в чотири з половиною рази. Шкільна

1993. У звіті заст. Наркома освіти Приходько — зростання кіномережі з 1 жовтня 1925 по 1 жовтня 1926 виглядел наступним чином: кінотеатральна мережа зросла з 741 до 1 185 кінотеатрів. Кількість комерційних кінотеатрів зросла з 325 до 522, просвітницьких з 416 до 663, сільських кіноустановок з 215 до 440, культурно-освітніх клубних установок з 201 до 326, клубних установок з експлуатаційним ухилом з 197 до 223, сільських стаціонарних кіноустановок з 215 до 440. Крім того, працювало 9 установок в вагонах-аудиторіях, 114 кіноустановок у військових частинах. Див.: Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 512. Нарком освіти М. Скрипник наводить такі ж дані. Див.: Скрипник М. Політика Наркомосвіти в царині мистецтв // Скрипник М. Статті й промови. Т. 5. Література й мистецтво. — Х.: Державне видавництво України, 1930. — С. 102; Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 48.
1994. Борисов А. Кіносіть України // Кіно. — 1927. — № 6(17). — Березень. — С. 6.
1995. За іншими даними станом на грудень 1927 року в Україні налічувалося 1 750 кіноустановок, з них культурно-освітніх кінотеатрів — до 1 000. Див.: Кінофікація України: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — № 12(36). — Грудень. — С. 33.
1996. Кіномережа ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15.
1997. Кациграс А. Вказ. пр. — С. 60. В інших джерелах повідомлялося, що в 1927 році в УРСР нараховувалося 1 860 кіноустановок, з них сільських 700. Див.: Достижения Советской власти за сорок лет в цифрах. — М.: Госстатиздат, 1957. — С. 295–297; Перспективы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 28(183). — 12 июля. — С. 11.
1998. Батуров Д. Українська кінематографія // Молодняк. — 1929. — № 2(26). — Лютий. — С. 108. За іншими даними в 1928 році в Україні налічувалися 2 000 кіноустановок. Див.: Про основні установки п'ятирічного плану розвитку Української кінопромисловості: (резолюції та постанови IV-го Пленуму Всеукраїнського Комітету від 23–24 жовтня 1928 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 11(31). — Листопад. — С. 5.

кіномережа повинна була зрости до 1 200 кіноустановок. План розгортання кіномережі реалізовувався швидкими темпами. У великих містах приступили до будівництва п'яти кінотеатрів-гігантів на 1 800 місць кожен, і двадцяти — місткістю по 700 місць. До 1 січня 1929 року число кіноустановок досягло 2 336[1999], до 1 жовтня — 2 942[2000]. А до 1930 року — зросло до 2 950[2001]. У доповідній записці ЦК КП(б)У «Про роботу української кінематографії» містилися відомості про кількість глядачів. У 1930 році відвідувачами кінотеатрів стали 26 600 000 осіб, клубів — 56 700 000 осіб, сільських стаціонарок — 26 700 000 осіб і сільських пересувок — 32 200 000 осіб[2002].

Усі кіноустановки розподілялися на дві основні групи: 1) комерційні кінотеатри і комерційні екрани в робочих клубах і 2) культурно-освітні кіноустановки. До групи комерційних кінотеатрів входили кіноустановки, які демонстрували фільми з метою отримання прибутку:

а) держкінотеатри, що відносяться до ВУФКУ, і кінотеатри які ВУФКУ здавало в оренду;

б) комерційні кінотеатри, що не відносяться до ВУФКУ, але яким ВУФКУ поставляло фільми;

в) комерційні клуби або комерційні кіноустановки в робочих клубах, що мають комерційну мету, яка визначала контингент глядачів (продаж квитків і сторонній публіці, вартістю більше 15–20 копійок) і з кількістю демонстрацій не менше двох днів на тиждень. Групу культурно-освітніх складали кіноустановки в робітничих і сільських клубах, що існували при підприємствах, установах, будинках відпочинку, сільбудах, будинках-читальнях, а також при сільських цукрових заводах.

Диспропорція розвитку кіномережі у бік клубних і сільських кіноустановок вимагала координації роботи кіномережі і перегляду репертуарної політики. Проте сільські і клубні кіноустановки у зв'язку з відносно слабкою купівельною здатністю широкого масового глядача не давали очікуваного прибутку. Тому кінопрокатні організації тримали курс на міську комерційну мережу як найбільш прибуткову і фінансово рентабельну. В середині 1920-х років міська комерційна мережа, як і раніше, була основним джерелом фінансової бази кінопрокату. У РРФСР в 1926–1927 роках на комерційну мережу припадало 78% прокатних надходжень, у той час як клубна і сільська кіномережа дали 15% і 5 % відповідно. У 1928 році ситуація майже не змінилася — 83% комерційна мережа і 13% і 3% відповідно[2003].

Зростання мережі комерційних, клубних і сільських кіноустановок безперервно росло і вимагало від кінопромисловості і прокату все більшої і більшої

1999. Батуров Д. Кіно й народне господарство // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 2.
2000. Батуров Д. Кінофікація України / Дмитро Батуров. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — С. 42. За іншими даними чисельність кіноустановок станом на 1 жовтня 1929 року склала 2 917, екранів — 6 527. Див.: ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 32.
2001. Нечес П. Від «Пате» до «Українця» // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 10. За іншими даними в 1930 році кіномережа значно розширилася і становила 4 352 і 12 913. Див.: ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 3112. — Арк. 32.
2002. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 4193. — Арк. 36.
2003. Паушкин М. Основные установки и база кинофикации РСФСР // Советское искусство. — 1928. — № 6. — Май. — С. 94.

кількості фільмів. Між тим, зростання радянського кіновиробництва абсолютно не встигало за зростанням кіноринку, і таким чином існувала невідповідність між попитом на фільми і можливістю задоволення цього попиту. Іноземні фільми, за рахунок ввезення яких можна було б цю невідповідність деяким чином згладити, потрапляли в прокат не лише не в більшій, але ще і в значно меншій кількості чим раніше через скорочення імпортних контингентів. Крім того, для сільських і клубних кіноустановок, зростання яких постійно збільшувалося, був потрібний виключно радянський репертуар.

У 1927 році частка радянських фільмів у прокаті РРФСР складала 46%, а в 1928 — підвищилася до 71%[2004]. Але при цьому, незважаючи на збільшення в прокаті відсотка радянських картин, які не мали великого попиту порівняно з іноземними, обороти по прокату не лише не знизилися, але і трохи зросли (3,1%) завдяки зниженню прокатних тарифів для комерційних і сільських кіноустановок і пересувок на 28%[2005]. Згідно із звітами, фонд картин в РРФСР виріс і різко змінився в сенсі співвідношення радянських і іноземних фільмів: з 956 в 1925 році радянські картини збільшуються до 5 989 в 1927, іноземні з 2 833 до 5 508. Прокатні вступи неухильно росли. У 1925/26 виробничому році вони складали 12 490 000 карбованців, в 1927/28 році — 17 500 000 крб. У той же час відбувався процес зміни співвідношення надходжень від фільмів радянського й іноземного виробництва: в 1927/28 році комерційний прокат отримував 60% надходжень від радянських фільмів і 40% — від іноземних; клубний — 70% від радянських і 30% — від іноземних; сільський — 85% від радянських і 15% — від іноземних[2006].

В Україні показник кількості радянських картин в прокаті у 1926 році був на 14% менше ніж в РРФСР і складав 41% від загальної кількості назв[2007], а в 1928 — на 11% менше, ніж в РРФСР і складав 60%[2008]. Так, до кінця 1926 року у фільмотеці ВУФКУ числилося 127 радянських сюжетів (604 копії)[2009], станом на 1 жовтня 1927 — 987 сюжетів (3 098 копій), з них радянського виробництва — 341 фільм (1 857 копій), у тому числі українського виробництва — 137 фільмів (873 копії). І якщо по номенклатурі назв вітчизняних фільмів було менше ніж іноземних (всього 34,5%), то по кількості фільмокопій показник радянських фільмів збільшився (кількість копій закордонних фільмів не перевищувала 950)[2010].

Станом на 1 серпня 1927 року фільмотека ВУФКУ налічувала 530 картин (1 725 копій)[2011]. За три квартали 1930 року фонд збільшився з 769 фільмів (4 083

2004. Тимофеев В. Наш кинопрокат // Рабочий и театр. — 1928. — № 29(200).– 15 июля. — С. 14.
2005. Його ж. Перспективы кинопроката // Рабочий и театр. — 1928. — № 4(175).– 22 января. — С. 13.
2006. Паушкин М. Основные установки и база кинофикации РСФСР // Советское искусство. — 1928. — № 6. — Май. — С. 99.
2007. Шуб О. Блокаду знято: (До встановлення нормальних взаємовідносин межи кіноорганізаціями союзних республік) // Кіно. — 1927. — № 10(22). — Червень. — С. 1.
2008. Краєвий відділ ВУФКУ: (Інтерв'ю с заввідділом тов. Савчуком) // Нове мистецтво. — 1928. — № 9(79). — 13 березня. — С. 7.
2009. Стан та перспективи кінопромисловості на Україні: (тези доповіді правління ВУФКУ на III пленумі ВУК Робміс) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 7.
2010. Шуб О. Підсумки й перспективи: (до Всеукр. кіно-наради) // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4–5; Михайлич С. Вказ. пр.
2011. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 17.

копій) — до 933 (7 515 копій), причому кількість освітніх фільмів зросла з 168 (962 копій) — до 349 (3 130 копій). Питома вага копій освітніх фільмів у загальній кількості прокатуваних копій збільшилася з 23% до 41%[2012]. У той же час різко збільшилося число кіновідвідувань (1927 рік — 17,3 млн глядачів[2013], 1928 — до 70 млн[2014], 1929 — 90 млн[2015], 1930 — до 150 млн).

У другій половині 1920-х років ситуація, що склалася в радянській системі прокату, не задовольняла більшовиків. Демонстрація іноземних картин означала поширення капіталістичної ідеології. З 5 по 16 жовтня 1927 року проходила нарада про роботу Совкіно, де одна із піднятих проблем стосувалася використання зарубіжних фільмів у радянському прокаті. Член правління Совкіно П. Бляхін привів наступні цифри: в березні 1925 року доля імпортної кінопродукції складала 79%, в 1925–1926 рр. — 58%, а в 1926–1927 — кількість імпортованих фільмів скоротилася до 32%[2016]. Також Бляхін відмітив, що остаточне витіснення іноземних картин неможливе, оскільки радянське кіновиробництво неспроможне задовольнити зростаючий попит кіномережі. На думку чиновника, якість закордонних фільмів була незадовільною, а їхнє «ідеологічне забарвлення шкідливе». Учасники диспуту виступили з різкою критикою і вимагали заборонити ввезення «закордонної халтури», запевняючи, що «ідеї, що пропагуються буржуазним кінематографом, потрапивши на радянський ґрунт, можуть викликати катастрофічні наслідки для завоювань революції». У завершальному слові Бляхін відзначив, що недоцільно повністю відмовлятися від іноземного кінематографу, оскільки радянське кіновиробництво має вчитися у західних кінематографій в технічному плані: особливостям кіномонтажу, операторській техніці, декларативному мистецтву і т. д., тобто «переймати досягнення світового кіно для втілення його досягнень в радянській кіноіндустрії»[2017].

А через радянізацією кінематографу на усій території СРСР у прокатному фонді частка іноземних фільмів по співвідношенню із вітчизняними картинами щорічно зменшувалася. У той же час постійне зростання кіномережі вимагало збільшення кількості фільмокопій і нарощування власного кіновиробництва. Проте, як відзначалося вище, темпи зростання кіновиробництва не встигали за темпами зростання кіномережі, у зв'язку з чим, виник гострий дефіцит у кінопрокатному фонді[2018].

У 1925 році в Україні, за інформацією прокатного відділу ВУФКУ, демонструвалося щодня більше 400 фільмокопій, а на рік роботи потрібна була наяв-

2012. Петровський П. Прокат на нових рейках // Кіно. — 1930. — № 17(18). — Вересень. — С. 4.
2013. Комуніст. — 1928. — № 267. — 17 листопада.
2014. Про основні установки п'ятирічного плану розвитку Української кінопромисловості: (резолюції та постанови IV пленуму ВУК від 23–24 жовтня 1928 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 11(31). — Листопад. — С. 5.
2015. І. Воробйов призводить менший показник — 77 000 000 глядачів. Див.: Воробйов І. Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії. — К.: ВУФКУ, 1929. — С. 14.
2016. Вокруг Совкино. Стенограмма диспута организованного ЦК ВЛКСМ, ЦС ОДСК и редакцией газеты «Комсомольская правда» 5–16 октября 1927 г. / под ред. Агитпропа и главполитпросвета. — Теа-кино-печать, 1928. — 90 с.
2017. Там само.
2018. Голова правління ВУФКУ І. Воробйов приводив в період з 1924 по 1929 рр. такі показники: кількість назв зарубіжних фільмів зменшилася з 140 до 30, радянських збільшилася з 66 до 100, українські, включаючи культурфільми з 13 до 68. Див.: Воробйов І. Вказ. пр. — С. 16.

ність 900. Така кількість фільмокопій була в наявності фільмотеки ВУФКУ. Проте проведені розрахунки показали, що для задовільної роботи кіномережі наступного року, у зв'язку з її збільшенням, необхідно поповнити фільмофонд приблизно на 200 назв, щоб була можливість щомісячно випускати на екрани 16–18 нових фільмів[2019]. Крім того, було потрібне щомісячне поповнення фонду 16 фільмокопіями, замість вилучених за технічним станом. Кіновиробництво Союзу могло дати не більше 70–80 фільмів на рік. Таким чином, близько 100 фільмів необхідно було купувати за кордоном. Але з кожним роком контингент іноземних фільмів зменшувався. У цих умовах виникла гостра необхідність в оптимізації і раціоналізації роботи кінопрокату. Проте, незважаючи на те, що радянські фільми демонструвалися у 27–30% усіх кіносеансів, грошові надходження від вітчизняних картин склали лише 14–19% загальних зборів[2020].

У 1927 році в РРФСР, незважаючи на скорочення кількості назв нових фільмів, що випускаються щомісячно, майже на 30% обороти кінотеатрів, так само як і прокату, збільшилися. Це пояснюється, частково тим, що в прокаті було введено систему планового місячного планування репертуару усім кіноустановкам, що дала можливість раціональніше випускати фільми, накопити невеликий резервний фонд і планомірно знижувати прокатні ставки, що послужило збільшенню оборотів прокату. Проведене деякими кінотеатрами зниження цін на квитки також сприяло збільшенню валового збору[2021].

До 1928 року тарифікація прокату в РРФСР була «метражною». Тобто Совкіно стягувало з кіноустановки прокатну плату залежно від метражу картини. Але згодом кіновідомство впровадило диференційований тариф прокату, який сприятливо вплинув на розвиток кіногалузі. Усі міські кіноустановки ділилися на три групи, які відраховували 25, 30 і 35% від валового прибутку залежно від вартості вхідних квитків і витрачання прибутку на кінорозбудову. Із 1 468 комерційних кінотеатрів 597 (це переважно профспілкові клубні кінотеатри, що працюють за комерційним тарифом), що знизили ціну в середньому до 25 копійок за квиток, працювали за тарифом в 25% від збору. 254 кінотеатри працювали також за 25% тарифом, оскільки витрачали увесь прибуток на кінофікацію (це виняткового кінотеатри органів Народної освіти). 93 кінотеатри відраховували 30% з валу, оскільки витрачали 50% прибутку на кінофікацію (також кінотеатри органів Народної освіти). 105 кінотеатрів відраховували 35% з валу, оскільки витрачали свій прибуток не на кінофікацію. 219 кінотеатрів працювали на фіксі (гарантійному мінімумі не нижче за клубний тариф). Таким чином, із 1 468 кінотеатрів тільки 347 кінотеатрів свій прибуток витрачали на кінофікацію, 1 121 кінотеатрів витрачали цей прибуток на різні інші потреби[2022].

Впровадження тарифікації дозволило нормалізувати роботу міської кіномережі, але призвело до того, що 419 кінотеатрів, що обслуговували переважно робочі райони, вимушені були відраховувати більший відсоток порівняно з клуб-

2019. Мик М. О фильмах заграничных и о нашем производстве // Искусство трудящихся. — 1925. — № 11. — 8 декабря. — С. 12.
2020. Трайнин И. Количество и качество кино // Жизнь искусства. — 1925. — № 44(1071). — 3 ноября. — С. 14.
2021. Тимофеев В. Состояние прокатного фонда // Рабочий и театр. — 1927. — № 20(139). — С. 15.
2022. Кациграс А. Вказ. пр. — С. 62.

ними кінотеатрами. Також у лютому 1928 року Совкіно, підкоряючись вимогам Головполітосвіта РРФСР, відмінило «метражну систему» в сільському прокаті, ввело принцип диференціації, розбивши РРФСР на три райони, що платили по 6, 5 і 4 карбованці за день прокату[2023].

Директиви РНК РРФСР вказували на те, що «…тариф за прокат мав обчислюватися на основі повної самоокупності й отримання прибутків для якнайширшого розвитку кіносправи. Проте він жодним чином не мав служити перешкодою для залучення в кіно масового глядача, а також для найбільш швидкого розширення кіномережі». Тарифи прокату мають бути диференційовані і встановлені виходячи з обліку культурного бюджету населення, що обслуговується тим або іншим видом кіноустановок[2024]. Уся система заходів перспективного плану, згідно з політичною метою кінороботи, мала бути розроблена таким чином, щоб:

1) кіно могло бути прибутковою статтею держави;

2) будуватися на основі власних коштів;

3) були вишукані джерела і ресурси для капітального будівництва;

4) розробляючи план кінофікації, поєднувати елемент ідеологічно-культурний і матеріальний, економічний[2025].

Згодом міські кінотеатри продовжували відраховувати 25, 30 і 35% з обороту. Тарифікації клубів змінилася. За угодою зі Всесоюзною Центральною Радою Професійних Спілок (ВЦРПС) Совкіно встановило прокатну плату з розподілом по поясах зарплати, яка в середньому склала 16 карбованців за день прокату. Сільські стаціонарні кіноустановки платили 8–10 карбованців і кінопересувки по 5 карбованців за день прокату[2026]. Ця диференціація ціни прокатного дня, поза сумнівом, стимулювала розвиток кіномережі. Розвиваються завдяки цьому ж кіноустановки, які обслуговують найширші маси робітничо-селянського глядача.

На відміну від прокатної політики Совкіно, яка полягала у фіксованому відсотку відрахувань від валового збору кінотеатру, система прокату ВУФКУ, як відзначалося вище, будувалася на «бальній» системі, тобто на коефіцієнті картини плюс коефіцієнт кінотеатру і складала 25–25% від валового збору. Бальна система передбачала визначення ціни прокату залежно від балу (якості) картини і сукупності можливостей кінотеатру (місткість, район розташування, середня відвідуваність). Думки фахівців відносно цієї системи розділилися.

Одні вважали, що система процентних відрахувань з валового збору кінотеатру — досконаліша форма просування радянської стрічки до споживача, вона вигідна тим, що дає «більше можливості радянській стрічці рухатися в експлуатації, бо не зв'язує своєю ціною театр, маючи вартість, залежну від зборів. Це, звичайно, теж не досконала форма прокату, але поки що в наших умовах єдина». Інші вважали коефіціювання фільмів поганою практикою, яка призводить до того, що «радянські хороші стрічки» отримують занижений коефіцієнт, що у свою чергу підвищує їх прокатну ціну і обмежує їх прокат. Оскільки комерційні кінотеатри, що живуть на свої прибутки, вважатимуть за краще демонструвати

2023. Там само.
2024. Паушкин М. Основные директивные установки плана кинофикации РСФСР // Кино и культура. — 1929. — № 1. — С. 19.
2025. Там само. С. 20.
2026. Ефремов И. О прокатной политике Совкино // Кино и культура. — 1929. — № 4. — С. 3.

фільм меншої вартості, незалежно від того, буде він сприйнятий глядачем, чи ні. «Бальна система, існуюча в практиці ВУФКУ, не може бути сприйнята організаціями, що здійснюють перепрокат своїх картин на Україні, бо радянська хороша стрічка при бальній системі лежатиме на полиці, поступаючись радянській халтурі». Як викорінення «порочної» системи прокату ВУФКУ член правління А/Т Міжробпомфільм Г. Д. Арустанов пропонував побудувати прокат «шляхом організації єдиного прокатного органу з єдиною системою»[2027].

Оспорюючи цю точку зору, П. Могилянський відзначав:

«Очевидно тов. Арустанов забув про те, що вважати нормальним відрахування відсотків за прокат від валової виручки театрів можна у тому випадку, коли експлуатація театру здійснюється нормально і правильно, чого, на жаль, не можна на сьогодні сказати про цілий ряд театрів, що експлуатуються різними організаціями»[2028].

Безумовно, коефіціювання кінотеатрів було на той час прогресивним явищем, і ставило експлуатацію різних кінотеатрів у рівні умови. Недоліком цієї системи була її складність і заплутаність, і Нарком освіти М. Скрипник не виключав можливості її коригування[2029]. Також недоліками цієї системи було те, що при визначенні балу відбувалося різночитання — яку картину необхідно вважати хорошою, яку — посередньою і яку — поганою. Це, по суті, і був один із головних недоліків цієї системи.

«…Якби прокат у всесоюзному масштабі був таким, як він поставлений в Совкіно, то виробничі кіноорганізації мали б додаткових до того, що отримують від нас, 50%, а не 25%. — Відзначав І. Єфремов. — І навпаки, якби у всесоюзному масштабі прокат був таким, яким він є у ВУФКУ або Білгоскіно, то виробництво радянських фільм не лише не могло б успішно розвиватися, але і не могло б існувати»[2030]. Але головним аргументом проти системи прокату, розробленої ВУФКУ, втім як і прокатних систем інших республік, було бажання центру об'єднати увесь прокат в єдиному органі під керівництвом Москви. Як вже відзначалося, подібні заяви лунали зі сторінок російської преси починаючи з 1922 року.

Одним із аргументів централізації кінопрокатної справи була відсутність домовленості між кіноорганізаціями окремих республік Союзу, які мали право прокату. Це створювало таку ситуацію, що значна кількість картин протягом тривалого проміжку часу не могла потрапити на екрани інших республік. «Варто сказати, що курйози в цій області, — відзначав оглядач журналу «Робітник і театр», — доходять до того, що картина, зроблена в Москві або Ленінграді, має пройти неймовірні поневіряння, перш ніж потрапити (якщо взагалі потрапить) на екран робочих театрів Донбасу або Києва. Околиці і селянські райони маловигідні в ко-

2027. Арустанов Г. Эксплуатация «дыбом» // Советское кино. — 1928. — № 2/3. — С. 11–12.
2028. Могилянський П. Прокат і демагогія // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 6.
2029. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 55; Скрипник М. Політика Наркомосвіти в царині мистецтв // Скрипник М. Статті й промови / Микола Скрипник. Т. 5. Література й мистецтво. — Х.: Державидав України, 1930. — С. — 109.
2030. Ефремов И. Вказ. пр. — С. 6.

мерційному плані залишаються покинутими, і їх, як загальне правило, забезпечують найгіршими картинами за принципом "їж, що дають" і в останню чергу»[2031].

Роздробленість прокату, безумовно, значно уповільнювала розвиток союзної кінематографії в цілому, оскільки суперечила азбуці кінематографії, яка проголошувала —

чим більше ринок, тим вигідніше прокат. І все частіше висловлювалася думка про необхідність термінового створення об'єднаного закупівельного центру. Україна купувала і картини, і устаткування самостійно. Відомий факт, що зазнав жорсткої критики, коли ВУФКУ закупило пакет фільмів із ліцензом на увесь СРСР, а згодом продало Совкіно. Критики подібної практики аргументовано пояснювали, що при купівлі ліценза окремо на Україну і на РРФСР ціна на фільми, безумовно, підвищувалася (тобто вище, ніж при купівлі ліценза на увесь Союз). Стосовно продажу фільмів за кордоном, вигідною подібна операція могла бути виключно в комбінації з великими закупівлями.

З 25 по 31 травня 1925 року проходив V Всесоюзний з'їзд Всеробмису. На з'їзді по доповіді Совкіно і ВУФКУ ухвалено резолюцію про кіно[2032]. 30 березня газета «Кіно» повідомила про результати наради Кінокомісії ЦК ВКП(б), на якій обговорювалася робота ВУФКУ:

«Визнано ненормальним і неприпустимим наявний стан, коли радянські картини, що вироблялися в одній республіці, не мають прокату в іншій. Необхідно встановити систему взаємного прокату картин між кіноорганізаціями СРСР. Стосовно питання про виступи за кордоном вирішено: вважати обов'язковим, щоб за кордоном усі кіноорганізації виступали як єдина особа. Всяка конкуренція на закордонному ринку між кіноорганізаціями СРСР неприпустима. У діяльності по закупівлі картин за кордоном необхідно всіляко уникати посередників. Визнано необхідним тримати твердий курс на спільні закупівлі союзних кіноорганізацій і узгодження планів закупівель»[2033].

Дроблення прокату і прокатних операцій, на думку багатьох, негативно позначалося не лише на кінопрокаті, але і на виробництві, обмежуючи ринок збуту радянським фільмам. Розглядалися проекти розвитку кіномережі СРСР, які передбачають відділення прокату від виробництва, що, на думку авторів, давало можливість більше ресурсів направити на розвиток кіномережі і ліквідовувати прокатні монополії в межах національних республік. Для реалізації такого плану пропонувалися і кардинальні заходи — у разі потреби вивести кінематографію з підпорядкування Наркомосвіти:

«…Здається, зрозуміло — необхідно покласти край "самостійності" в області прокату — чи шляхом створення кіносиндикату, або просто Всесоюзної прокатної організації. Відірваність "національних кінематографій" має свої корені в розподілі Наркомосвіти, "при яких" зародилися кіноорганізації. Якщо ця формальна причина гальмуватиме об'єднання Всесоюзної кінематографії, то треба вилучити її з "відання" Наркомосвіти. Концентрація в прокаті, тобто свого роду торгівлі

2031. Упорядочение и удешевление проката: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1925. — № 27. — 7 июля. — С. 13.
2032. Вестник работников искусств. — 1925. — № 5/6(27/28). — С. 13.
2033. Кино. — 1926. — № 13. — 30 марта. — С. 1.

фільмами, не менш важлива, ніж, наприклад, в торгівлі нафтою. Адже існує ж не Азербайджанський, не РРФСР-івський, а всесоюзний Нефтесиндикат!..»[2034].

Г. Арустанов у вже цитованій статті пропонував конкретний план раціоналізації роботи кіномережі шляхом створення єдиної прокатної системи, здійснюваної єдиним всесоюзним прокатним органом:

«…Цей орган має бути акціонерним товариством, акціонерами якого мають бути усі кіновиробничі організації СРСР. У функції цього товариства мають входити тільки експлуатація радянських картин в СРСР і за межами СРСР і закупівля, й експлуатація закордонних картин в СРСР. Виробництвом це товариство займатися не повинно і відносно кіновиробничих організацій воно буде організацією, що приймає від фабрик готову продукцію і експлуатує її по усьому СРСР і за кордоном. На свої видатки товариство це утримуватиме на свою користь певний відсоток (від 15 до 25%) прокатних видатків. Для збільшення своїх прибутків і допомоги акціонерам, що є господарями кінофабрик, товариство має закуповувати за кордоном певну кількість закордонних картин, і прибуток від цих картин має розподілятися між акціонерами відповідно до вкладеного капіталу…»[2035].

Якщо розглядати централізацію прокатної справи з економічного боку, то, безумовно, вона з позиції союзної економії була виправдана. Те, що розпиляло кіномережі між різними організаціями, не дозволяло надати їй чітку організаційну структуру, а головне — направити усі прибутки від комерційних кінотеатрів на справу кінофікації Союзу (за підрахунками прибутковість кожного фільму падала на 30–40%). У СРСР існувало вісім кіновідомств, наділених монопольними правами прокату усередині кожної республіки. І перш ніж, певний фільм потрапляв на екрани інших республік, договірна тяганина по кожному фільму в кожній республіці, призводила до того, що вихід картини міг відкладатися на місяці, а інколи — і на роки.

Представники республіканських кіновідомств сприйняли ідею централізації прокату як спробу втручання ззовні у свою діяльність, на їх думку, роботу кожна кіноорганізація повинна вести на свій лад поза всякою залежністю від системи прокату[2036]. Також як аргумент висловлювалися побоювання, що впровадження централізації прокату позбавить республіканське кіновиробництво особливостей національної культури.

Прибічник централізації прокату критик і режисер Совкіно В. А. Єрофеєв поверхнево трактував особливості національної культури окремих республік, зокрема він відзначав:

«Необхідність складання написів до картин на рідній для цієї республіки мові не може, звичайно, служити мотивом існування незалежної прокатної організації. Адже і в межах РРФСР є багато народів з різноманітними говірками та, незважаючи на це, Совкіно зможе їх обслужити, відповідно районувавши свій прокат»[2037]. Єрофеєв не бачив перешкод для успішного впровадження централізації прокату

2034. Ерофеев В.А. Вопросы организации проката: (От раздробленности — к объединению) // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 19.
2035. Арустанов Г. Вказ. пр. — С. 12.
2036. Могилянський П. Вказ. пр. — С. 6.
2037. Ерофеев В. А. Вказ. пр. — С. 19.

в масштабах Союзу, але колізії, пов'язані з цим процесом, мали глибший причинно-наслідковий зв'язок, про що буде сказано далі.

Нездорова ситуація в області прокату, пов'язана з роз'єднаною роботою республіканських кіновідомств, мала чимало негативних наслідків в області організації прокату. Показовим прикладом можуть послужити конфліктні взаємини двох найбільших кіновідомств СРСР — Совкіно і ВУФКУ (митна війна), які зберігалися упродовж трьох років. Результатом подібних відносин стало небажання ВУФКУ купувати продукцію Совкіно і навпаки (відзначимо, що стосунки ВУФКУ не складалися і з Білгоскіно, і з Держкінпромом Грузії і рядом інших національних кіноорганізацій, адже кіномережа України була в чотири рази менше кіномережі усього Союзу). Безумовно, обопільний бойкот ВУФКУ і Совкіно позбавив можливості глядачів обох республік дивитися кращі зразки кінопродукції інших кіноорганізацій.

Приміром, ВУФКУ відмовилося купувати у Совкіно фільм «Панцерник "Потьомкін"» (1925), незважаючи на величезне невдоволення громадськості. Українська громадськість вимагала випустити фільм на екрани республіки. Але цьому заважали складні договірні взаємини між ВУФКУ і Совкіно, породжені монополією прокату. У пресі розгорнулася гостра полеміка відносно небажання ВУФКУ купувати фільм «Панцерник "Потьомкін"» і іншу продукцію російських кінофабрик:

«Серед демонстрованих картин важко було відшукати радянську фільму, а якщо така знайдеться, то тільки випуску ВУФКУ. <…> Адже нам відомо, що нашими кіноорганізаціями випущено багато хороших фільм, які користуються безперечним, заслуженим успіхом. Дайте ж можливість нашому глядачеві бачити близькі йому в усіх відношеннях, як-то: «Панцерник "Потьомкін"», "Бухта смерті" і інш.!»[2038].

«У нас неодноразово писали деякі товариші про наявні непорозуміння між кінофабриками РРФСР і ВУФКУ щодо обмінного прокату картин. "Колезький реєстратор", "Останній Шемет", "Бухта смерті", «Панцерник "Потьомкін"» — де ви? А тим часом зйомки деяких картин проходили в Одесі, і навіть подяку було надіслано деяким одеським організаціям від московської кіноекспедиції за сприяння їй під час перебування в Одесі. Найкращою подякою була б демонстрація цих картин на Україні. Невже це так важко, невже Кримська республіка, в містах якої ці картини обійшли майже усі кінематографи і робочі клуби, ближче, ніж УРСР?»[2039].

Поки розгорталася дискусія в пресі, делегація громадської організації Комдіт (Комітет допомоги дітям), що мала в розпорядженні декілька кінотеатрів, відвідала голову ВУЦВК Г. І. Петровського і отримала в травні місяці дозвіл придбати ряд кінокартин з інших республік. Першою була відразу ж куплена копія «Панцерника "Потьомкіна"», і незабаром фільм почав демонструватися на екрані харківського кінотеатру "Нове кіно"[2040]. Ображені керівники ВУФКУ добилися

2038. Лейченко. Г. Дайте советскую фильму // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — 9–16 березня. — С. 1.
2039. «Кино-блокада»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 21. — С. 11.
2040. Рабочая газета. — 1926. — № 173. — 30 июля.

позбавлення Комдіту права показу фільмів, але кінотеатр, підтриманий глядачами, не підкорявся забороні. Фільм встигли показати і в інших містах — Києві, Катеринославі, Кременчуці. В Одесі фільм тривалий час демонструвався в приміщенні Великого цирку:

«…З огляду на те, що картина «Панцерник “Потьомкін”» демонструється монопольно в цирку і більше в жодному кінотеатрі в Києві не демонструватиметься — рекомендується усім завкомам, місткомам, внз, профшколам та ін. організаціям і частинам записуватися завчасно в Робочій Касі Окрпрофради, де є у продажу пільгові квитки в достатній кількості зі знижкою 30%. У святкові дні — спеціальні пільгові сеанси для дітей зі знижкою 50%»[2041].

Ситуація зі станом прокатної справи в Україні і, зокрема, небажанням ВУФКУ купувати фільм «Панцерник “Потьомкін”» викликала роздратування російських кіночиновників. У доповідній записці про діяльність Головреперткому РРФСР з 9 лютого 1923 року по 1 липня 1926 року, зокрема, відзначалося:

«…В особі “Потьомкіна” ми маємо навіть [нерозб.] широкого масштабу. На поширення прийнятної радянської фільми впливає та обставина, що між кіноорганізаціями окремих союзних Республік, як, напр., між РРФСР і УРСР (Совкіно і ВУФКУ), мабуть, не існує налагоджених відносин щодо обміну фільмами. Завдяки цьому багато українських фільмів своєчасно не потрапляють до нас і навпаки. Наприклад, «Панцерник “Потьомкін”» набагато швидше проник у Німеччину, Скандинавію, — словом, обійшов майже усю Європу, за винятком Радянської України. Це курйозно, але, на жаль, це факт»[2042].

Казус з демонстрацією фільму «Панцерник “Потьомкін”» став ще одним переконливим свідченням недоліків прокатної системи ВУФКУ, підтвердженням штучності політики «монополії» кіно в межах республіки, на що, між іншим, неодноразово вказувала громадськість. Різка критика ВУФКУ за організаційні негаразди з репертуаром, «вагонне керівництво» лунала звідусіль. «ВУФКУ під обстрілом робочої критики», «Вуфківський диктатор», «Сутінки ВУФКУ», «Без тяганини??? Дивно…» — подібні заголовки часто можна було зустріти у той час на сторінках центральних і місцевих газет.

У березні 1926 року на нараді кінокомісії ЦК ВКП(б), на якому обговорювалася робота ВУФКУ, було визнано «ненормальним і неприпустимим існуюче положення, при якому радянські картини, що вироблялися в одній республіці, не мають прокату в іншій». Також на нараді підкреслювалося щодо необхідності встановлення системи спільного прокату картин між кіноорганізаціями СРСР[2043].

Тиск з боку громадськості змусив ВУФКУ в 1926 році відновити торговельні відносини з Совкіно. У РРФСР було закуплено ряд фільмів. У свою чергу Совкіно для демонстрації в РРФСР придбало фільми «Укразія» (1925), «Марійка» (1925), «Лісовий звір» (1924), «Димівка» (1925) і три випуски кіножурналу

2041. [Рекламная информация о демонстрации фильма «Броненосец “Потемкин”» в Большом цирке] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 41. — 31 серпня — 6 вересня. — Оборот.
2042. РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 60. — Спр. 808. — Арк. 64 зв.
2043. Кино. — 1926. — № 13. — 30 марта. — С. 1.

«Маховик»[2044]. Літом ВУФКУ провело переговори з Держкінпромом Грузії про спільний перепрокат[2045].

Совкіно наполягало на переході усіх республіканських прокатних організацій з системи купівлі-продажу виключно на систему перепрокату. З початку 1920-х перепрокат був вимушеним заходом, який дозволив республіканським кіноорганізаціям зміцнити свою базу. Але в 1924 році через зниклу необхідність практика перепрокату була скасована. У рамках же Союзу перепрокат міг нормалізувати роботу кіномережі для заміщення постійно зменшуваної кількості закупівель іноземних картин, заощадити валютні ресурси на закупівлю фільмів і дати можливість для більш широкого поширення радянської кінопродукції на усій території СРСР. Оглядач «Радянського екрану» відзначав:

«…Вільне ходіння кінокартин по усьому Союзу забезпечить здорове змагання кіноорганізацій і зробить неможливим випуск антихудожньої і сумнівної ідеологічно продукції, яка споживалася досі, особливо на Україні, де є одне ВУФКУ з монополією виробництва і прокату, за принципом: "їж, що дають". Ступінь відповідальності кіноорганізацій за свої картини буде різко підвищена, і це послужить, поза сумнівом, значному поліпшенню якості радянської кінопродукції. Встановивши із союзними республіками обмін картинами власного виробництва, ВУФКУ і Совкіно повинні негайно домовитися про координацію або об'єднання своєї експортно-імпортної роботи і про попереднє узгодження виробничих планів, що, у свою чергу, має дати значну економію державних коштів»[2046].

Проте в Україні багато хто розумів, що плани Совкіно простягаються ширше. Через побоювання опинитися в підпорядкуванні Совкіно, керівництво Наркомосвіти і ВУФКУ всіляко ухилялося від пропозицій російських колег і вбачало подальшу співпрацю в області прокату виключно у рамках купівлі-продажу. Також керівництво ВУФКУ вважало неприйнятним погоджувати з Совкіно плани своїх експортно-імпортних операцій. Позицію ВУФКУ підтримало партійне керівництво республіки своєю постановою від 25 квітня 1925 року:

«…6. Вважати необхідним узгодження ВУФКУ свого експортного і імпортного плану з Совкіно на однакових правах з останнім.

7. Вважати для ВУФКУ не доцільним спільний з Совкіно перепрокат картин. Зберегти існуючу систему обміну картинами між ними на засадах купівлі-продажу.»[2047].

Голова правління ВУФКУ З. С. Хелмно в інтерв'ю журналу «Театральний тиждень» в січні 19267 року з приводу загострення відносин між Совкіно і ВУФКУ категорично заявив:

«До цього моменту не налагоджено відносини з Совкіно. Совкіно націлене не углиб, а вшир і розглядає ВУФКУ, як конкуруючу організацію, яку хоче злити з собою. Але для усіх має бути зрозуміло, що робота ВУФКУ в усіх галузях йде вперед, у той час, як Совкіно не впоралося ні з одним із поставлених завдань.

2044. Вироби ВУФКУ в РСФРР: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 2(11). — 12–19 січня. — С. 11; Картини ВУФКУ в РСФРР: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 23.
2045. Хроника: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 25(128). — 23 июня. — С. 13
2046. Новые вехи: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 25. — 21 июня. — С. 1.
2047. По докладу ВУФКУ: Постановление ЦК КП(б)У от 25 апреля 1925 г. // Известия Центрального Комитета Коммунистической партии (большевиков) Украины. — 1925. — № 5. — 25 апреля. — С. 42.

Оскільки Совкіно не вдається з'їсти ВУФКУ, воно прагне діяти шляхом бойкоту. Не купує наших картин, вимагає за свої багато грошей. Ми вважаємо, що це питання врегулюється створенням комітету при Наркомторзі, який регулюватиме ціни на картини радянського виробництва»[2048].

У 1926 році в «Інформаційному листі № 2» про діяльність ВУФКУ З. Хелмно відмічав, що кінокомісія підтримала позицію Совкіно по перепрокату картин двох республік, проте представники України мали свою точку зору на ці відносини і просили перенести вирішення цього питання в ЦК КП(б)У, а за тим в ЦК ВКП(б). Пропозиція української сторони зводилося до того, що необхідно створити Комітет цін, що регулював би питання демонстрації радянських картин і в принципі був би вигідний для кіноорганізацій РРФСР, оскільки кількість картин, що випускаються там, суттєво перевищує українське кіновиробництво. Проте категорична відмова Совкіно від пропозицій України свідчить, що система перепрокату спрямована на ліквідацію самостійности ВУФКУ. При цьому Хелмно навів приклад, як фільм «Укразія», що добре зарекомендував себе в комерційному плані, переданий в Совкіно на перепрокатній основі, було провалено[2049].

У «Інформаційному листі № 5» Хелмно відзначав, що уся суть розбіжностей між ВУФКУ і Совкіно лежить в методах прокату цих кіноорганізацій. І що ВУФКУ повністю виправдало принцип «твердого прокату», тоді як Совкіно не має чіткого плану політики прокату. І коли Совкіно стало єдиним прокатним центром в РРФСР, воно намагається знищити ВУФКУ. Також Хелмно звинуватив Совкіно у спробі захопити зовнішній ринок, цю політику підтримує численна преса РРФСР[2050].

Практично одночасно із заявою Хелмно, ЦК КП(б)У визнав, що не налагоджені відносини Совкіно і ВУФКУ негативно позначаються на ситуації в області кінопрокату двох республік. На III пленумі всеукраїнського комітету працівників мистецтв секретаріат Центральної контрольної комісії (ЦКК) КП(б) У заслуховує доповідь про результати перевірки діяльності ВУФКУ констатував, що монополія ВУФКУ на кінопрокат в Україні створила міцну економічну базу для розвитку кіновиробництва УРСР, але, враховуючи існуючі ненормальні відносини між ВУФКУ і Совкіно у справі прокату картин, визнав необхідним «поставити питання перед союзними органами про розробку заходів, що усувають ненормальності в кінопрокаті»[2051]. Заслухавши доповідь ВУФКУ про стан і перспективи кінопромисловості в Україні, пленум визнав, що «внаслідок монополії ВУФКУ на Україні між ним та іншими кіноорганізаціями СРСР створилися ненормальні відносини, які заважають вільному проникненню кращих радянських

2048. Крук А. Кинопроизводство Украины: (Беседа с председ. Всеукраинского Фото-Кино Управления т. Хелмно) // Театральний тиждень. — 1926. — № 1. — С. 8–9.
2049. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 31. Зокрема Хелмно навів кілька прикладів критичних статей в пресі РРФСР: Великий дурной // Рабочая газета; У постели серьезного больного // Правда; ВУФКУ не отстает // Наша газета; Кино-дельцы // Рабочая Москва; Реклама и действительность // Наша газета; Нет не известно // Кино-газета. Див.: Там само. — Арк. 70.
2050. Там само. — Спр. 4. — Арк. 40.
2051. ЦКК про роботу ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральний тиждень. — 1927. — № 7(96). — 13 січня. — С. 7.

кінокартин в різні республіки Радянського Союзу. Пленум висловився за перегляд питання про монополію ВУФКУ на Україні»[2052].

«Україна продавала за кордон до десятка картин, — з гіркотою відзначав І. Уразов, — але РРФСР їх не бачив і, мабуть, не побачить. Ми дізнаємося про картини ВУФКУ ззовні, з Берліна. Наші картини йдуть за кордон, але Україна їх не бачить»[2053].

Подібної точки зору дотримувалися й інші автори журналу «Радянський екран»:

«Ми говоримо про обмін фільмами з Україною, про прорив жахливої блокади, якій ми зобов'язані тим, що дізнаємося про українські картини з німецької преси і маємо найтуманніше уявлення про українське кіновиробництво. Ця блокада призводить до того, що ми вивозимо золото для ввезення іноземних фільм, аби тільки не ввозити українські до нас і не вивозити наші на Україну. <…> Але ж ВУФКУ чи не найпродуктивніша організація, і її картини могли б показуватися не місяць і не два, заповнивши цілком потреби екрану»[2054].

Самоізоляція ВУФКУ і, так звана, «блокада» з боку інших кіноорганізацій, не кажучи вже про політичний момент тієї ситуації, приносила кіновідомству величезні збитки. Україна складала лише 20% прокатної території Союзу, отже фільми виробництва ВУФКУ не прокатувалися на 80% території СРСР. Таким чином, ВУФКУ, окрім витрат в області виробництва і на придбання дорогих іноземних картин, змушене було зберігати негативи своїх фільмів, які могли дати відомству багатомільйонні прибутки за рахунок прокату на усій території Союзу.

Представник Совкіно Є. Шалито відзначав:

«ВУФКУ покривало свої збитки іноземними стрічками і грабежем інших радянських організацій. ВУФКУ з самого моменту свого зародження складало 20–22% ринку СРСР. Нам же воно платило: за "Чотири і п'ять", при собівартості 45 000 крб., тільки 4 000 крб., тобто 8,9%, за "Його заклик" — 8,7% собівартості, за "Ведмедяче весілля" — 10,4% собівартості тощо. У середньому ми отримували близько 10% собівартості наших картин за ліценз на Україну. У той же час ВУФКУ заробляє 300-400% на нашій продукції. "Ведмедяче весілля", за яке воно сплатило нам 13 000 крб., дало ВУФКУ виручку на 1-і травня 1927 р. близько 80 000 крб. Чому це може відбуватися? Тому що ВУФКУ заявляє: територія — моя, монополія — моя, залиште наші стрічки на полиці, якщо завгодно. До чого призводять монопольні рогатки? У нас є культурна картина про алкоголь. На Україні, ймовірно, не п'ють і, бачите, тому там не потрібні такі картини. Були українські організації, які хотіли купувати у нас культурні стрічки, але ВУФКУ їм не дозволяло і само не купувало. За 1924/25 р. ми продали по РРФСР культурфільм на 90 000 крб., а на Україні ні на гріш, в 1925/26 р. — по РРФСР на 85 000 р., на Україні ні на гріш. Тільки у 1926 р. ВУФКУ спромоглося придбати на 7 000 крб. науко-

2052. ЦК КП(б)У и Пленум Всеукраинского К-та Союза Рабис о деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 31.
2053. Уразов И. Снять блокаду // Советский экран. — 1927. — № 3. — 15 января. — С. 3.
2054. Все о том же: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 19. — 10 мая. — С. 3.

во-культурних фільм[2055]. У 1927 р. по РРФСР — на 87 000 крб. Україні ж знову культурфільми не знадобилися»[2056].

На думку представників російських кіноорганізацій, ВУФКУ принципово не хотіло вести переговори про спільний перепрокат картин, а хотіло будувати свої відносини виключно за принципом купівлі-продажу. І у виключних випадках воно погоджувалося свої картини віддавати в перепрокат Совкіно на територію РРФСР, за умови, що 70% валових надходжень від прокату надійде в його розпорядження, а інші 30% — на покриття експлуатаційних витрат Совкіно. Картини ж Совкіно на цих умовах воно отримувати не хотіло, а пропонувало купувати з них тільки ті, які вважатиме за необхідне і за тією ціною, яку само призначить. Тоді Совкіно запропонувало ВУФКУ наступний варіант: взаємний обмін картинами, причому враховувалася кінематографічна потужність районів, встановлена на Всесоюзній Нараді кіноорганізацій (територія РРФСР 67%, Україна — 20%), тобто за 3 картини ВУФКУ Совкіно пропонувало 10 своїх. Цей варіант, як і попередній, також було відхилено ВУФКУ[2057].

У 1927 році в Москві було розроблено план співпраці Держкінпрому Грузії Совкіно, Білгоскіно, ВУФКУ та інших кіновиробничих організацій СРСР[2058]. Але в процесі переговорів керівники ВУФКУ і Совкіно не знайшли оптимальних умов можливої співпраці. Каменем спотикання стала незгода сторін у площині ціноутворення. ВУФКУ хотіло купувати картини за нижчою ціною, а свої фільми продавати дорожче. Це бажання мотивувалося тим, що кіномережа РРФСР в три рази більше української і ціни, відповідно, повинні коригуватися виходячи з цих умов. Совкіно не погодилося з такою пропозицією і запропонувало купувати картини у ВУФКУ за ціною рівноцінною своїм фільмам з надбавкою відповідною встановленому в РРФСР коефіцієнту. У результаті переговори зайшли у глухий кут з подальшими взаємними докорами про бойкот закупок картин.

Неприйнятною також ВУФКУ вважало і пропозицію Совкіно щодо взаємного обміну фільмами з наступним відрахуванням фіксованого відсотка від прибутку за кожен фільм. Нарком освіти М. О. Скрипник на ІІІ Всеукраїнському з’їзді працівників мистецтв у тригодинній доповіді як виправдання відмови щодо співпраці за принципом процентних відрахувань заявив, що «ніколи не можна встановити, скільки саме буде збору з тієї або іншої картини». Також нарком відзначав відсутність механізму контролю і неможливість провести точні розрахунки, у випадку якщо під час одного сеансу демонструвалася змішана програма:

«Візьмемо, наприклад, коли в одному театрі демонструється продукція ВУФКУ і невелика п’єса, створена Совкіно, а, крім того, і хроніка. Отже, тільки з однієї частини має йти збір для Совкіно. Що привабило глядача — або хроніка, або п’єса, або продукція ВУФКУ — не встановите. Взагалі, щодо встановлення

2055. К пример в Ленинграде за период май–сентябрь 1926 года было показано 43 советских фильм, из которых лишь один украинского производства. Див.: Недоброво В. К итогам киносезона // Жизнь искусства. — 1926. — № 24(1103). — 15 июня. — С. 19.
2056. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 277.
2057. Дымов С. На фронте кино-промышленности // Жизнь искусства. — 1927. — № 24(1155). — 14 июня. — С. 2.
2058. В Одеському відділі ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 8. — С. 11.

відсотку від збору, потрібно було б перевіряти правильність підрахунку самого збору. Наше ВУФКУ підрахувало, що це означало б перманентну склоку, невдоволення, зіткнення інтересів, а тим самим, значить, порушення спільної роботи»[2059].

Та все ж, з'їздом було ухвалено резолюцію — налагодити відносини з Совкіно[2060]. Під тиском вищих інстанцій було укладено перший договір на обмін картин — за 30 картин Совкіно ВУФКУ надавало 9 своїх. Вартість ліцен-за за кожну картину визначалася 571 000 карбованців[2061]. Проте ВУФКУ внесло свої корективи щодо ціноутворення, які викликали повне нерозуміння російських колег. У своїх листах на ім'я ВУФКУ від 5 жовтня 1926 року і 17 травня 1927 Совкіно оцінювало 30 картин власного виробництва в 285 500 карбованців. ВУФКУ ж мало призначити таку ж ціну за 9 своїх картин. Проте з нез'ясовних причин українське відомство запропонувало Совкіно ціну в два рази вищу, але і за свої 9 картин запросило подвійну ціну. Представники Совкіно, не бажаючи втрачати час на з'ясування причин такої пропозиції і відтягувати підписання договору, погодилися на пропозицію ВУФКУ. У результаті вартість фільму «Тарас Шевченко», що не мав високого комерційного потенціалу, склала 215 000 карбованців, включаючи витрати на рекламу і наклад 40 копій. І окупитися в прокаті фільм не мав жодних шансів, оскільки самий касовий російський бойовик «Панцерник "Потьомкін"» зібрав в прокаті по РРФСР меншу суму — 188 000 карбованців. У зв'язку з такою політикою ВУФКУ рецензент журналу «Життя мистецтва» С. Димов висловив декілька припущень:

«Що змушує ВУФКУ виробляти такі комбінації зі штучним утриманням картин, ми, на жаль, не знаємо, але можемо вивести три припущення: або ВУФКУ за своїм балансом треба показати, що колосальні суми, витрачені на постановку цих картин, виправдовуються, або у майбутньому воно припускає закріпити приблизно такі ж ціни на свою продукцію і стати колись диктатором цін на картини свого виробництва для території РРФСР. А можливо, ВУФКУ треба довести, що знижувати дуже високий прокатний тариф, існуючий на даний момент, воно не може через високу вартість радянських картин»[2062].

Але, все ж, головний аргумент відмови від роботи за системою купівлі-продажу лежав поза площиною фінансових стосунків. Нарком освіти М. Скрипник вважав, що прийняття умов Совкіно призведе до втрати незалежності ВУФКУ від Совкіно:

«Справа, на мій погляд, полягає в тому, що деякі керівники Совкіно вважають за необхідне перевести об'єднання усіх кіноорганізацій різних союзних республік в єдину кіновиробничу організацію СРСР, а саме в Совкіно. Спочатку бажа-

---

2059. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 65; Скрипник М. Політика Наркомосвіти в царині мистецтв. Статті й промови. Т. 5. Література й мистецтво. — Х.: Держвидав України, 1930. — С. 107.

2060. Недосекин Б. III Всеукраинский съезд работников искусств // Рабис. — 1927. — 27 апреля. — С. 12.

2061. Реализация продукции ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 23(65). — 21 июня. — С. 11. Зокрема на засіданні ТДРК, що проходив в Москві в липні 1927 року було прийнято резолюцію, в якій пропонувалося зжити паралелізм в роботі і встановити взаємний контакт в роботі кінопідприємств України і РРФСР. Див.: О деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 27(69). — 19 июля. — С. 9.

2062. Дымов С. Вказ. пр.

ють хоча б заснування єдиного центрального прокатного складу, єдиної комори для цілого Союзу»[2063].

На Першій всесоюзній партійній нараді Скрипник знову висловив свою точку зору відносно політики Совкіно:

«Я маю сказати, що уся 3-річна “війна мишей і жаб”, війна між Совкіно і ВУФКУ, в основному виходила з претензії Совкіно на командування, на керівництво усіма іншими національними кіноорганізаціями. У основі взаємин національних кіноорганізацій і Совкіно мають лежати взаємне узгодження, тісна взаємна робота, а не розпорядження і командування. <…> Тов. Шведчиков зробив півкрок, вказуючи на те, що є нераціональним утворення всесоюзного кіносиндикату. Він пропонує утворити кіноцентр, базу, правда, нібито без адміністративного апарату, який фактично розпоряджатиметься в усіх областях. Ми не можемо погодитися на це. Ми проти того, щоб шляхом наказу з єдиного союзного центру командувати, розпоряджаючись в сфері нашого культурного життя»[2064].

Розв’язати проблему ненормальних відносин ВУФКУ і Совкіно виявилося не так легко, оскільки ЦК КП(б)У фактично став на сторону ВУФКУ, і варіанти виходу з нелегкої ситуації, пропоновані ним, не влаштовували Москву. Цей гострий конфлікт міг тепер вирішитися тільки на найвищому рівні. 21 січня 1927 року правління Совкіно направило в Агітпроп ЦК ВКП(б) доповідну записку про ненормальні відносини з ВУФКУ:

«З перших днів свого існування Совкіно висунуло гасло “Всесоюзне ходіння радянської фільми”. Втілюючи це гасло, Совкіно має договори про прокат радянських фільм на засадах взаємності з усіма кіноорганізаціями союзних республік, окрім Української організації — ВУФКУ. ВУФКУ наша пропозиція про взаємний перепрокат радянських картин категорично відхиляла і висувала зі своєї сторони простішу форму взаємин в частині реалізації радянських картин, а саме: купівлю і продаж.

Висуваючи вказаний модус, ВУФКУ розуміло це так, що картини РРФСР воно купуватиме за дешевшою ціною, ніж продавати РРФСР свої картини. Ми ж зі свого боку пропонували ВУФКУ лише ті ціни, по яких ВУФКУ купувало картини у наших виробничих кінопідприємств, з відповідним збільшенням по встановленому коефіцієнту потужності ринку. В результаті розвивалося лише безплідне листування»[2065].

Агітпроп ЦК ВКП(б) взявся провести своє розслідування і «встановити винуватців напруженості взаємин між Совкіно і ВУФКУ». З 14 по 15 лютого він скликав спеціальну нараду з питання про угоду Совкіно і ВУФКУ і про взаємний перепрокат кінокартин[2066]. 18 лютого Агітпроп ЦК ВКП(б) надав Секретаріату ЦК свій звіт про результати розслідування причин конфліктних стосунків між Совкіно і ВУФКУ:

2063. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з’їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 65; Скрипник М. Політика Наркомосвіти в царині мистецтв. Статті й промови. Т. 5. Література й мистецтво. — Х.: Держвидав України, 1930. — С. 107.
2064. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 313–314.
2065. РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 113. — Спр. 266. — Арк. 78–78 зв.
2066. Кино. — 1927. — № 8. — 19 февраля. — С. 1; Там само. — № 9. — 28 февраля. — С. 2.

«У справі кінопрокату картин Радянського виробництва склалися абсолютно неприпустимі відносини між Совкіно і ВУФКУ. Тоді як у Совкіно є договірні відносини про взаємний прокат з усіма кінорганізаціями союзних республік, з ВУФКУ цього досі не зроблено.

У результаті ми маємо таку ситуацію, коли витрачається валюта на купівлю закордонних картин, а картини радянського виробництва через конфлікт двох кінорганізацій лежать невикористаними.

У даний час у ВУФКУ є 26 великих картин, які не мають прокату по РРФСР, і навпаки — усі картини останніх випусків Совкіно не показуються на Україні. До характеристики ситуації досить додати той факт, що відома картина «Панцерник "Потьомкін"» потрапила на Україну тільки через 9 місяців після її випуску, після рішучого натиску з боку преси і громадської думки, і то не через ВУФКУ, яке відмовилося здійснювати прокат цієї картини, а через Диткомісію УЦВКа»[2067].

Нарком освіти М. О. Скрипник не міг прийняти подібну позицію. 2 квітня 1927 року на Всеукраїнському з'їзді працівників мистецтв він висловив свою принципову позицію:

«Ми хочемо спільно працювати, але ми не допустимо того, щоб нібито під мотивами об'єднання, спільної роботи поглиналися б виявлення культурної творчості нашого народу, нашої республіки. Ми створюємо свою культуру в усіх галузях, у тому числі і в кінофікації. Тому Наркомосвіти у цілковитій згоді і по директивах наших політичних інстанцій і згідно з директивами уряду, стоїть на ґрунті практичних угод і умов між ВУФКУ і Совкіно для забезпечення правильної організації прокату і зв'язків, і правильних взаємопостачань кінопродукції, але при повному забезпеченні самостійності, організаційної і культурної роботи, нашої кінорганізації»[2068].

Але керівництво Совкіно продовжувало гнути свою лінію. І у результаті добилося поставленої мети. 20 травня 1927 року Раднарком РРФСР затвердив договір «про взаємний перепрокат фільмів Совкіно з ВУФКУ»[2069]. У постанові зазначалося:

«З метою досягнення найбільш сприятливих умов розвитку радянського виробництва і правильної постановки експлуатаційної справи, визнано доцільним укладання між Совкіно і ВУФКУ договору щодо взаємного прокату фільмів власного виробництва. Правлінню Совкіно запропоновано вжити заходів щодо укладання договору в місячний термін»[2070]. За звітом Головреперткому РРФСР, підготовленого в липні 1927 року, усього було допущено в прокат РРФСР 135 радянських фільмів, з яких 50 — виробництва Совкіно, 37 — ВУФКУ[2071].

Фінальна точка в непростих відносинах ВУФКУ і Совкіно була поставлена 29 серпня 1927 року[2072]. Оргбюро ЦК ВКП(б) прийняло рішення щодо довго-

2067. РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 113. — Спр. 266. — Арк. 74–75.
2068. Скрипник М. Вказ. пр. — С. 67; С. 109.
2069. Кино. — 1927. — № 12. — 31 мая. — С. 1; Пиливер И.С., Дорогокупец В.Г. Система действующего кино-законодательства. — М., 1929. — С. 40.
2070. Хроника: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 22(177). — 31 мая. — С. 8.
2071. Шнейдеров В. Советская кинопромышленность / Владимир Шнейдеров // Советское кино. — 1927. — № 7. — Июль. — С. 32
2072. У 1927 році ВУФКУ впровадило в систему прокату абонементну систему, яка, однак, себе не виправдала. Див.: ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 7. — Арк. 196.

тривалого конфлікту між Совкіно і ВУФКУ про умови прокату фільмів союзних республік в Україні:

«1. Совкіно і ВУФКУ взаємно передають один одному усі вироблювані ними картини на підставах спільного еквівалентного обміну.

2. Залишок картин, що лишилися після такого взаємного еквівалентного обміну у розпорядженні ВУФКУ або Совкіно, поступають в розпорядження інший сторін на засадах взаємного розрахунку (купівлі-продажу) або, у разі недомовленості, на засадах прокату їх іншою стороною.

3. ВУФКУ і Совкіно зобов'язані взаємно приймати усе виробництво кожної з цих організацій, окрім випадків неприйнятності для однієї або іншої республіки тієї або іншої картини з міркувань політичних, національних або художніх.

4. Усі спори між ВУФКУ і Совкіно з питань взаємного обміну картин, з питань еквіваленту картин, з питань прокату картин і з питань неприйнятності творів однієї організації картин для демонстрації на території іншої республіки вирішуються комісією у складі представників Совкіно і ВУФКУ по одному від кожного і одного представника від АПО ЦК ВКП(б) як голови»[2073].

Опублікування постанови Оргбюро ЦК ВКП(б) поклав край тривалому конфлікту і дозволив нормалізувати роботу кінопрокату РРФСР і УРСР. Рішення про впровадження перепрокату була широко підтримано громадськістю двох республік. Наведемо деякі матеріали з преси РРФСР і України:

«…Зруйновано, нарешті, потворну внутрішню перешкоду, що розділяла впродовж цілого ряду років кінопромисловість і кіноринок України і РРФСР. Завдяки досягнутій, між Совкіно і ВУФКУ, угоді, ми тепер отримуємо і дивитимемося кінофільми українського виробництва, а на Україні дивитимуться наші. Це сприятиме становленню і оздоровленню кінорепертуару, що випускається в прокат, оскільки збільшить долю радянських картин за рахунок закордонних»[2074].

«Після довгих переговорів, що тривали декілька років, між Совкіно і ВУФКУ, нарешті досягнуто угоду про перепрокат картин. Найближчим часом у РРФСР будуть показані кращі українські картини і, навпаки, кращі фільми Совкіно будуть допущені до демонстрації в кінотеатрах України»[2075].

«Завдяки прориву кіноблокади між ВУФКУ і кіноорганізаціями РРФСР, Одеса в липні побачить майже виключно фільми радянського виробництва. Пройдуть: комедія виробництва «“Міжробпом-Русь”, “Дівчина з коробкою”, фільма виробництва фексів — “Чортове колесо”»[2076].

«На сторінках “Радянського екрану” нам не раз доводилося виступати проти ВУФКУ з приводу художніх та ідеологічних якостей його продукції і, особливо, у зв'язку з блокадою кіновиробництва союзних республік, що тривала впродовж 3-х років. Тим приємніше відмітити наявний тепер перелом в роботі ВУФКУ. Він виявився, передусім, у встановленні ділових стосунків з Совкіно, Білгоскіно, Держкінпромом і рядом інших національних кіноорганізацій, забезпечивши тим самим вихід української кінопродукції на союзний ринок, що перевищує по своїх

2073.РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 113. — Спр. 321. — Арк. 133.
2074. Тимофеев В. Киносезон // Рабочий и театр. — 1927. — № 35(154). — С. 10–11.
2075. Наконец-то: [Ред. ст.] // Томский зритель. — 1927. — № 11(24). — 15 марта. — С. 10.
2076. Одесский экран в июле: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5.

розмірах і економічній потужності більш ніж в чотири рази український. Значення цього настільки природного і з таким трудом отриманого миру величезне не лише для кожної з кіноорганізацій, але і для кіновиробництва Союзу в цілому. Воно збільшує товарну масу в країні, вибиває закордонну кінопродукцію з її останніх позицій і зберігає усередині країни валюту, що вивозилася раніше в обмін на сумнівної якості товар в різні країни Європи»[2077].

Призначений Наркомосвіти УРСР в травні 1927 року на посаду голови правління ВУФКУ О. Шуб, що був прибічником щільнішої співпраці з РРФСР, розпочав свою діяльність з публічного звинувачення «ганебної блокади» ВУФКУ й інших кіноорганізацій Союзу:

«Цьому ганебному взаємному бойкоту кіноорганізаціями в Радянському Союзі, — бойкоту, що тримався, головним чином, на взаємній упертості і недомовленості, — потрібно було давно покласти край. Не кажучи вже про потворність цього явища з точки зору політичної оцінки його — інтереси господарської доцільності мали б давно продиктувати усім радянським кіноорганізаціям і їх керівникам потребу, — життєву потребу, — встановити нормальні взаємовідносини, нормальний, постійний взаємний обмін фільмами між собою. <…> ВУФКУ вважає одночасний прорив фронту взаємовідносин майже з усіма кіноорганізаціями рішучим кінцем ганебної блокади, рішучим початком нової смуги підйому і розвитку радянської кінематографії в цілому, на основах дружнього співіснування і взаємної підтримки, мають бути корисні і обов’язкові для усіх кіноорганізацій Радянського Союзу»[2078].

Але, незважаючи на постанову Оргбюро ЦК ВКП(б), ВУФКУ відтягувало підписання договору про співпрацю з Совкіно. Це було пов’язане з тим, що для постачання в РРФСР своєї кінопродукції ВУФКУ не мало в розпорядженні необхідної кількості кіноплівки. О. Шуб, підкреслюючи величезне господарське значення підписання ВУФКУ і Совкіно угоди про перепрокат картин, відзначав, що насправді ця угода так і залишиться на папері, оскільки українське відомство не має в розпорядженні необхідної кількості плівки на друкування копій для РРФСР. За словами чиновника, для цього необхідно отримати додатково 10 000 000 метрів плівки вартістю в 1 000 000 карбованців[2079]. 18 жовтня 1927 року, заслухавши доповідь ВУФКУ про господарський і фінансовий план на 1926/27 рік, Колегія Наркомосвіти УРСР ухвалила резолюцію:

«Колегія відзначає як значне господарське і політичне досягнення врегулювання взаємовідносин між ВУФКУ та ін. кіноорганізаціями союзних республік, що з одного боку відкриває для української кінопродукції широкий союзний ринок, а з іншого боку забезпечує для України можливість замінити більшість закордонних картини картинами радянського виробництва. У зв’язку з тим, що реалізація основної угоди між ВУФКУ і Совкіно затримується через відсутність плівки, Колегія вважає за необхідне звернутися до РНК з проханням клопотати перед урядом СРСР про терміновий дозвіл на імпорт 10 000 000 метрів плівки,

2077. Новые вехи: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 25. — 21 июня. — С. 1.
2078. Тимофеев В. Киносезон // Рабочий и театр. — 1927. — № 35(154). — С. 10–11.
2079. Шуб О. Дайте плівки // Кіно. — 1927. — № 13(25). — Червень. — С. 1.

необхідної для реалізації угоди між кіноорганізаціями, для чого належить негайно підняти це питання перед відповідними організаціями»[2080].

Договір на перепрокат ВУФКУ і Совкіно був підписаний терміном на один рік до 30 вересня 1928 року[2081]. Принцип обміну встановлювався по прокатній здатності територій УРСР і РРФСР у співвідношенні 10:3. Інакше кажучи, ВУФКУ отримувало від Совкіно за кожних 3 картини власного виробництва 10 картин виробництва Совкіно[2082]. Генеральний договір поширювався тільки на повнометражні ігрові картини. Сенс цього договору полягав в тому, що замість старих окремих договорів на ту або іншу групу картин, що взаємно обмінюються, тепер усі картини виробництва ВУФКУ і Совкіно мають обмінюватися автоматично обома сторонами. В результаті, за повідомленням голови правління ВУФКУ О. Шуба, шляхом обміну з іншими кіноорганізаціями ВУФКУ отримало 55 радянських картин, без грошових витрат в обмін на власні картини трирічної давності. Ця операція дозволили забезпечити п'ятимісячний запас прокатного фонду. З Совкіно ВУФКУ вело обмін таким чином — за 9 картин ВУФКУ отримало 30 від Совкіно, що дозволило отримати від перепрокату 70% прибутку, в той час, як Совкіно отримало 30%[2083]. Обмін культурфільмів і короткометражок здійснювався на підставі спеціальної угоди. Шуб у зв'язку з підписанням договору відзначав:

«В основу цієї угоди покладено принцип еквівалентного обміну картинами з тим, щоб картини, які після обміну залишаються вільними у розпорядженні тієї або іншої організації, поступали в розпорядження іншої організації або на засадах купівлі-продажу за добровільною згодою сторін, або на засадах перепрокату. Ця угода має величезне господарське значення. ВУФКУ отримує для своєї продукції ринок, в чотири рази більший за його власний, Совкіно теж отримує для реалізації своєї продукції український ринок, який є найбільшим після РРФСР-івського. Картини ВУФКУ і Совкіно замість колишнього безцільного лежання на полицях через примхи ворожих сторін, даватимуть на величезній території Союзного ринку значно більше прибутку, чим раніше, і цим забезпечать значне поширення ринку і загальний підйом усієї радянської кінематографії. Але, окрім господарського значення, ця угода має ще і величезне політичне значення. Ця угода докорінно змінить співвідношення між картинами радянського і зарубіжного виробництва на усьому Союзному ринку. До цього часу радянські картини в прокаті ВУФКУ займали усього 10–12%, на території РРФСР відсоток радянських картин був трохи більше, але взагалі радянського глядача годували все-таки зарубіжною нісенітницею. Тепер, в перший же місяць реалізації першої угоди по обміну картинами, співвідношення між радянськими і закордонними картинами міняються так, що радянських картин ми матимемо в Україні 60%, а іноземних — лише 40%. ВУФКУ має можливість дати Совкіно 27 картин, а до

2080. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.

2081. Генеральний договір між ВУФКУ та Совкіно: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15; Генеральный договор между Совкино и ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1928. — № 1. — 3 января. — С. 13.

2082. Генеральна угода між ВУФКУ та Совкіно: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. [Донецький відділ]. — 1928. — № 1. — С. 4.

2083. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 5. — Арк. 5–6.

1 листопада цього року — ще 25 нових картин. Совкіно теж зможе, випускаючи близько 40 нових картин на рік, збільшити частку радянських картин до 50%»[2084].

«До останнього півріччя ВУФКУ внаслідок “самоізоляції” і “блокади” не вивозило своїх картин за межі України і не приймало радянських картин інших кіноорганізацій. У останні місяці ця блокада знищена. 18 українських картин демонструється зараз на території усього СРСР, 85 картин радянських кіноорганізацій придбано ВУФКУ для демонстрації на Україні. Усі наші картини зараз виходять на широкий ринок усього Союзу. Замість 7–10% радянських картин в нашому репертуарі, вже маємо зараз 40% радянських картин, а на кінець наступного року доля радянських картин буде збільшена до 60%»[2085].

У опублікованих тезах II Пленуму ВУК Робмису також давалася позитивна оцінка налагодженню взаємовигідної співпраці ВУФКУ і Совкіно:

«26. Тепер встановлено нормальні взаємовідносини з усіма радянськими кіноорганізаціями з дрібними на засадах купівлі-продажу, а в основу взаємовідносин з Совкіно покладено принцип еквівалентного обміну з тим, що вільні картини, які залишаються в тої чи іншої сторони, переходять до другої сторони для одностороннього прокату. За угодою з ВУФКУ Совкіно здало йому в прокат увесь запас своїх картин до тих, що знаходяться ще в процесі виробництва, як-то: “Жовтень” Ейзенштейна, “Ухабы” Роома та інші»[2086].

Заслухавши доповідь голови ВУФКУ О. І. Шуба, II пленум ВУК прийняв ряд резолюцій, у тому числі стосовно співпраці ВУФКУ і Совкіно:

«12. Пленум відзначає за останній період значне збільшення фільмотеки ВУФКУ при відповідному збільшенні відсотка радянських фільм за рахунок закордонних, що пояснюється встановленням нормальних взаємовідносин з іншими радянськими кіноорганізаціями на основі еквівалентного обміну фільм. Необхідно вжити відповідних заходів до того, щоб Совкіно узяло для прокату на території РРФСР усі фільми ВУФКУ, що залишаються після еквівалентного обміну»[2087].

На підставі договору ВУФКУ передало Совкіно перший пакет, до якого увійшли фільми «Два дні» (1927), «Муть» (1927), «Тіні Бельведера» (1926), «Алім» (1926) та ін. Надалі було вирішено відправляти фільми в РРФСР відразу ж після їх прийняття українським Репертуарним комітетом[2088].

У 1928 році ВУФКУ відправило до РРФСР фільми «Людина із лісу» (1927), «Проданий апетит» (1927), «Непереможні» (1927), «Одинадцятий» (1928), «Крізь сльози» (1928) і «Кіра Кіраліна» (1927)[2089] а також «Каприз Катерини II» (1927),

2084. Шуб О. Дайте плівки / О. Шуб // Кіно. — 1927. — № 13(25). — Червень. — С. 1.
2085. О. Ш[уб]. Перспективи української кінематографії // Культура і побут. — 1927. — № 48. — 17 грудня. — С. 5.
2086. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 18.
2087. О состоянии и перспективах кінопромисловості: (Резолюции Пленума ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 5–6.
2088. Про виконання угоди з Совкіно на перепрокат: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 10/11(80/81). — 7 березня. — С. 15.
2089. Перепрокат картин ВУФКУ по радянських екранах: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; Перепрокат картин ВУФКУ по радянських екранах: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 6. — червень. — С. 30.









Реклама українських фільмів в РРФСР

«Декабрюхов і Октябрюхов» (1927)[2090] та ін. Усього було відправлено 11 фільмів у кількості 400 копій[2091].

Проте взаємовідносини між ВУФКУ і Совкіно залишалися напруженими. 13 червня 1929 року вийшла постанова Колегії ПК РСІ УРСР «Про результати перевірки кінофікації України і діяльності ВУФКУ», де відзначалося:

«8. Беручи до уваги, що в кругах РРФСР існує тенденція до об'єднання кіновиробництва окремих республік у всесоюзну кіноорганізацію, підпорядковану ВРНГ, що такі тенденції не враховують ролі кінематографії як невід'ємної частини в розвитку радянської культури окремих частин СРСР і не відповідають лінії партії у справах нацполітики, висловитися проти організації всесоюзного кінотресту і визнати необхідним, щоб і в подальшому керівництво справами кіно залишалося за Наркомосвіти.

9. Констатуючи, що стосунки Совкіно і ВУФКУ, за винятком комерційних справ, досі в деяких випадках характеризується ненормальними явищами. Так преса РРФСР, особливо ленінградська, ставиться іноді не об'єктивно при оцінці продукції ВУФКУ, Головрепертком РРФСР забороняв багато фільмів виробництва ВУФКУ і лише після тиску Правління ВУФКУ дозволяв демонстрації /і це свідчить про відсутність чіткої лінії/.

Поставити перед керівними організаціями Союзу питання про налагодження нормальних взаємовідносин на підставі постанов Всесоюзного парткінонаради 1928 року»[2092].

У другій половині 1920-х років фільми ВУФКУ були в прокаті на Кубані у рамках програми українізації цього регіону. Так, восени 1927 року в Краснодарському кінотеатрі «Велетень» демонструвалася картина «Тарас Шевченко» 1925 року випуску. Проте, після того як у кінці 1927 року між кубанським відділенням Совкіно і ВУФКУ було укладено договір, українська кінопродукція почала демонструватися на Кубані через 2-3 місяці після прокату в Україні. У 1928 році фільми виробництва ВУФКУ були досить широко представлені. У місцевих кінотеатрах демонструвалися фільми «Синій пакет», «В пазурах радвлади», «ПКП». Готувалися до випуску стрічки «Підозрілий багаж», «Кіра Кіраліна», «Барчук зі Старостина», «Тіні Бельведера», «Гамбург». Місцева преса негативно оцінювала деякі українські картини. Так, «Сорочинський ярмарок» і подібні до неї картини, на думку рецензентів, були зняті «в консервативних традиціях» дореволюційного кіно, «Тарас Трясило» був знятий подібно до американських вестернів. Так само калькою із західних зразків було названо критиками і фільм «Непереможні». Картина «Муть», на думку оглядачів, була багато в чому прямолінійною і мелодраматичною. У пресі повідомлялося і про демонстрацію на Кубані картини

2090. Каприз Екатерины II: [Ред. ст.] // Обозрение театра и кино. — Зимний сезон 1928–29. — № 5. — 16 ноября. — С. 14; Декабрюхов и Октябрюхов: [Ред. ст.] // Обозрение театра и кино. — Зимний сезон 1928–29. — № 6. — 23 ноября. — С. 13.
2091. ВУФКУ на екранах РСФРР: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; ВУФКУ поза межами України: [Ред. ст.] // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. — 1928. — № 7. — 5 травня. — С. 2.
2092. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1170. — Арк. 17.

О. Довженка «Звенигора». Проте велика частина українських фільмів демонструвалася на Кубані російською мовою[2093].

У зведенні щодо обігу прокату фільмів експлуатаційного відділу Совкіно у березні 1929 року значилося 17 українських фільмів[2094], а середня кількість копій однієї назви була 40 копій. Відзначимо, що показник кількості копій поступався лише продукції Совкіно і Міжрабпом відповідно по 60 і 47 копій. Середня кількість копій інших республіканських кіновідомств була нижче ВУФКУ: Арменкіно і Узбекгоскіно по 38 копій; Держкінпром Грузії — 37; Білгоскіно — 33; іноземні — 26[2095]. Із 17 українських фільмів 6 дали 270% прибутку, інші 11 — недобрали 417% витрачених коштів. Таким чином, витрати склали 935 047 крб.; валовий збір — 1 142 032; прибуток — 206 047 крб.[2096].

Проте керівництво Наркомосвіти констатувало у взаємовідносинах ВУФКУ і Совкіно негативні наслідки, що полягали в недоотриманні фінансових потоків через перешкоди, що чинило російське кіновідомство, а також через неврегульованість норм закону про фінансові правовідносини. У резолюції Колегії Наркомосвіти УРСР стосовно промфінплану ВУФКУ на 1927/28 господарський рік, зокрема, відзначалося:

«6. Досі в результаті значних перешкод з боку Совкіно у справі використання продукції ВУФКУ на своєму ринку перепрокат продукції ВУФКУ на союзному ринку не має очікуваних результатів і у зв'язку з певним підходом з боку Совкіно значно зменшено можливості ВУФКУ в реальному збільшенні надходжень від перепрокату.

7. Розмір поточного кредиту ВУФКУ, порівняно з попереднім, зменшився, і досі ще не врегульовано питання про прийняття Держбанком в облік векселів, які ВУФКУ отримує від Совкіно за перепрокат і обмін, а також в надання ВУФКУ облікового кредиту в цілому»[2097].

Але ситуація була не зовсім такою, як її давало керівництво Наркомосвіти України. ВУФКУ мало обмежену кількість фільмів для реалізації і не могло протиставити кінопродукції РРФСР необхідну кількість картин власного виробництва. Їх просто не було в потрібній кількості. Про це красномовно говорять цифри звітів. За перше півріччя 1930 року ВУФКУ не виконало план в частині перепрокату в РРФСР на 40%, також не був виконаний план продажу і обміну фільмів для СРСР (33%) і особливо експорту за кордон (23%). Єдиним сприятливим показником був показник перевиконання плану по прокату по УРСР на 55%. Причому це перевиконання сталося в основному за рахунок перевиконання валового збору власних кінотеатрів[2098].

2093. Див.: Васильев И. Ю. Украинское национальное движение и украинизация на Кубани в 1917–1932 гг. — Краснодар: Кубанькино, 2010. — С. 59.
2094. Сводка оборота по прокату фильмов. Статистика эксплуатационного Отдела «Совкино». Март 1929 // РГАЛИ. — Ф. 645. — Оп. 1. — Спр. 369. Цит. за: Юсупова Г. М. «С большим материальным и художественным успехом…». — М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. — С.42–43.
2095. Там само. — С. 40–44.
2096. Там само. — С.42–43.
2097. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріату Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.
2098. Виконання плану за 1-е півріччя по ЦП ВУФКУ: Постанова ВУК Робмісу // Бюлетень Всеукраїнського Комітету Спілки Робітників Мистецтв. — 1930. — № 8/9(52/53). — 25 червня. — С. 2.

У березні 1929 року III Пленум ЦБ фото-кіно-секції по доповіді голови правління ВУФКУ І. Воробйова ухвалив домагатися, щоб фільми ВУФКУ демонструвалися одночасно в УРСР і РРФСР, а також визнав доцільним обмін художніми силами між двома республіками[2099]. У квітні було призначено спеціальну комісію РСІ, якій доручалося провести впродовж двох місяців за участю представників місцевих організацій поглиблене вивчення діяльності ВУФКУ. Результати перевірки озвучив представник комісії РСІ Левіт на IV Всеукраїнському з'їзді Робмису, який проходив у Харкові з 22 по 29 квітня. З'їзд прийняв рішення — скасувати систему прокату ВУФКУ по коефіцієнтах[2100]. Відмітимо, що ще в 1927 році II Пленум ВУК Робмису вважав необхідним «переглянути коефіцієнтну систему побудови прокату кінофільм, перейшовши на інший спосіб обчислення прокату, узявши за основу калькуляцію і собівартість картин»[2101]. Ще ряд рішень, пов'язаних із нормалізацією роботи кіномережі, було прийнято на розширеному засіданні Президії ВУК влітку 1928 і на кінонараді влітку 1929 року:

«6. З метою забезпечення гнучкості при здійсненні будь-яких господарських заходів, вважати необхідним перегляд існуючої системи і форми централізації ВУФКУ щодо надання більше господарської самостійності і відповідальності в роботі як місцевим відділам ВУФКУ, так і окремим кінопідприємствам (кінофабрика, кінотеатри)»[2102].

Вирішено було переглянути й існуючу систему, і форми централізації ВУФКУ, а також надати місцевим відділам кіновідомства і окремим кінопідприємствам більше господарської самостійності. Для поліпшення управління крайвідділами і, зокрема, держкінотеатрами, вирішили організувати при фінансово-комерційному відділі правління ВУФКУ окремий відділ, який займатиметься виключно питаннями експлуатації кіномережі. Також було вирішено прийняти єдину абонементну систему і надавати знижку до 30% з номінальної вартості квитків, організувати курси кіномеханіків і курси перекваліфікації директорів кінотеатрів[2103].

Гострою проблемою, як і раніше, залишався передчасний знос фільмокопій, який завдавав великого збитку кіномережі (не дозволяв знижувати прокатні ціни). Звичайно, наслідком цього були і невисока професійна кваліфікація кіномеханіків, іноді недбале їх ставлення до роботи, і поганий технічний стан кіноустаткування. ВУФКУ щодо вирішення цієї проблеми робило немало зусиль. Було прийнято рішення ремонтним майстерням налагодити випуск запчастин і запроваджено правило, згідно з яким через певний проміжок часу перевіряти технічне стан кінопроекторів і за потреби проводити ремонт або заміну. Певною мірою це дало позитивні результати щодо подовження прокатного життя фільмокопій. Проте проблему передчасного зносу фільмокопій не було вирішено.

2099. III Пленум ЦБ Фото-кино-секции: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 11. — 12 марта. — С. 10.
2100. И. Л. [На IV Всеукраинском съезде Рабиса] // Рабис. — 1929. — № 20. — 14 мая. — С. 14.
2101. О состоянии и перспективах кінопромисловості: (Докладчик тов. Шуб) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 1–12.
2102. Про стан роботи ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 3.
2103. Файєр М. Вказ. пр.

У 1930 році, замість передбаченої норми в 170 екраноднів (в РРФСР у 1925 році Совкіно встановило норму 105 кіносеансів[2104]), копія приходила у повну технічну непридатність через 120–130 екраноднів, а на сільських кіноустановках значно швидше[2105]. Для вирішення проблеми передчасного зносу фільмокопій правління Українфільму, керуючись листом ЦК ВКП(б) від 3 вересня 1930 року, видає постанову, де наказувалося збільшити термін демонстрації фільмів не менше чим на 20%[2106].

Зміна курсу партії, проголошення індустріалізації, колективізації і культурної революції вплинули на процеси кінофікації, які стають частиною економічних планів СРСР. У кінці 1920-х років проблема набуває загальнодержавного значення. Для вирішення питання розширення кіномережі СРСР було створено спеціальну Комісію ЦК ВКП(б) під головуванням Секретаря ЦК ВКП(б) С. В. Косіора. До складу комісії увійшли працівники ЦК ВКП(б), керівництво Совкіно, представники Наркомосвіти, Робмису, ВРНГ і Держплану. На першому засіданні Комісії, що відбулося 12 червня 1928 року, було заплановано досягти найближчим часом докорінного перелому у справі кінофікації[2107]. Кінофікувати передбачалося будинки культури, клуби, учбові заклади, школи, військові частини і літні табори.

У рішеннях XI Всеукраїнського з'їзду Рад від 15 травня 1929 року зазначалося, що показники п'ятирічки по кінофікації є незадовільними, тому потрібне збільшення кредитування, залучення місцевих ресурсів, кооперації і профспілок. Основний сектор роботи планувалося перенести на сільську місцевість, причому кінофікацію проводити форсованими темпами, що сприяло б якісному збільшенню глядацької аудиторії, виникненню додаткового ринку збуту кінопродукції. Випуск фільмів, матеріально-технічне забезпечення кінофабрик фінансувалися переважно із надходжень від прокату, тому питання масовості, окрім необхідних ідеологічних завдань, стає питанням рентабельності кінематографу.

Периферійний апарат ВУФКУ було сформовано в 1922 році. Спочатку були створені 4 центри — в Харкові, Києві, Катеринославі, Одесі. До 1924 року організаційна структура змінилася, і стало 5 обласних відділів: Харківський (обслуговував район, що був Харківською і Полтавською губ.), Київський (додатково обслуговував Волинь і Чернігівщину); Одеський (плюс робота на Волині), Донецький і Катеринославський[2108].

З другої половини 1920-х років розпочинається реформування крайвідділів кіновідомства. У серпні 1926 року нарада відповідальних працівників ВУФКУ прийняла рішення заснувати ще два відділи в Ніжині і Вінниці. Ніжинський відділ об'єднував округи: Ніжинський, Роменський, Прилуцький, Конотопський, Чернігівський, Новгород-Сіверський. Вінницький відділ об'єднував Вінницький, Кам'янець-Подільський, Проскурівський, Тульчинський, Могилів-Подільський,

2104. Л. Прокат и театры // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 21.
2105. Петровський П. Вказ. пр.
2106. Постанова управи «Українфільму» про заходи щодо переведення в життя листа ЦК ВКП(б) з 3/IX–1930 р. // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1930. — № 14(58). — Листопад. — С. 18.
2107. Горячев Ю. История строительства советской кинематографии 1926-1932 гг. / Ю. Горячев — М.: ВГИК, 1981. — С. 54–55.
2108. Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924–25 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — С. 155.

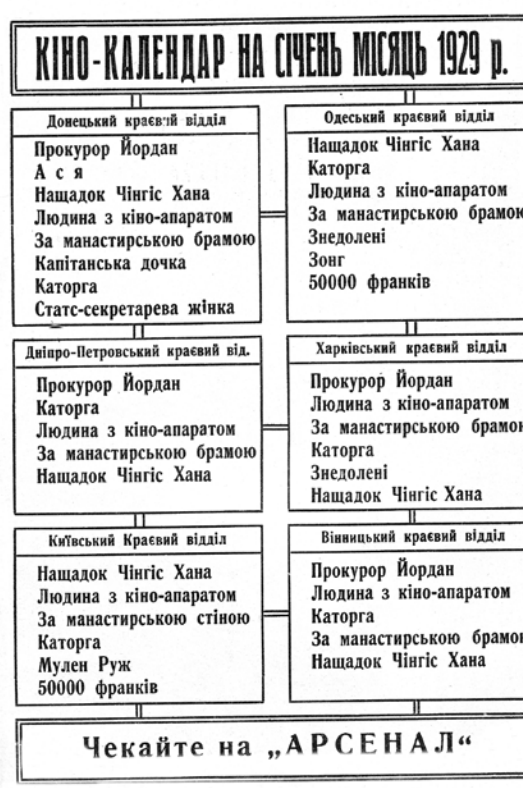
Шепетівський і Бердичівський[2109] (відмітимо, що подібна тенденція спостерігалася і в РРФСР, де Совкіно в 1925 році збільшило кількість прокатних районів республіки з 5 до 10)[2110].

Таким чином, у 1926 році на території УРСР працювало п'ять крайових відділів: 1. Харківський, що обслуговував 223 екрани на 8 округів із населенням 5 636 800 осіб. 2. Київський — 271 екран на 13 округів із населенням 8 338 500 осіб. 3. Одеський — 202 екрани на 11 округів із населенням 5 526 700 осіб. 4. Донецький — 222 екрани на 5 округів із населенням 2 471 100 осіб. 5. Катеринославський — 128 екранів на 3 округи із населенням 2 930 600 осіб[2111]. Структура крайвідділів складалася із секретаріату, експлуатаційної частини і бухгалтерії. Виходячи з нерівнозначності округів кіномережа в них була розвинена по-різному. У зв'язку з цим пропонувалося заснувати ще один або два відділи ВУФКУ. В одному із варіантів пропонувалося 6 відділів, причому новий відділ мав бути із 8 округів, утворених із 4 відділів, переданих із Одеського, і 4 — із Київського[2112].

Згодом цей план було реалізовано. Приміром, Харківський



Реклама ВУФКУ, 1929 р.



2109. Нові відділи ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 19; Соловей Я. Дбати за кінотеатр // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 17.
2110. Ефремов М. П. Кинорынок. О прокатной деятельности Совкино // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 44.
2111. Соловей Я. До справи нового районування (Реорганізація крайвиділів ВУФКУ) // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 6.
2112. Там само. — С. 7.

крайвідділ ВУФКУ в 1928 році обслуговував 6 округів, із більш ніж 350 екранів, з яких 160 — працювали в селах, 160 — в робочих клубах і 9 залізничних кінопересувок. Кількість глядачів у 1926/27 роках склала 2 662 000 глядачів[2113]. Із 1929 по 1930 рік сільська кіномережа збільшилася на 23%, а кількість глядачів за перше півріччя 1930 року по Харкову і області склала близько 2 000 000 осіб[2114].

Проте з часом назріла необхідність скорочення збільшившихся штатів ВУФКУ. З метою здешевлення утримання апарату ВУФКУ і зменшення накладних витрат, Пленум ВУК Робмис запропонував ВУФКУ змінити існуючу систему обласних відділів і визнати необхідним надання більшої господарської самостійності адміністрації кінопідприємств[2115].

У результаті в апараті ВУФКУ відбулося скорочення штатів обласних відділів і ліквідація Ніжинського обласного відділу, внаслідок чого було заощаджено додатково 150 000 карбованців на рік[2116].

3 листопада 1927 року ВУК Робмису, на основі рішення ІІ Пленуму ВУК Робмису, з метою здешевлення апарату ВУФКУ, зниження накладних витрат і поліпшення керівництва адміністративно-господарською діяльністю підтвердив доцільність ліквідації Київського і Вінницького обласних відділів, а також зміни структури управління і встановлення інституту уповноважених ВУФКУ по округах з передачею уповноваженим прав колишніх обласних відділів[2117].

На розширеному засіданні Президії ВУК Робмису спільно з делегатами Тарифно-економічної Наради заслуховувалося доповідь про стан ВУФКУ і корективний промфінплан на друге півріччя 1928 року. На засіданні обговорювалися також заходи по перегляду існуючої форми централізації і перетворенню управлінських апаратів ВУФКУ:

«7. Відзначаючи, що досі ВУФКУ не вжило заходів щодо реорганізації управлінських апаратів у напрямі зміни системи крайвідділів стосовно утворення окружних філій або уповноважених, відповідно до постанови 2-го Пленуму ВУК Робмису, яке було погоджено з ВУФКУ, — поставити питання про прискорення впровадження цієї постанови»[2118].

У 1928 році апарат ВУФКУ складався із таких структурних підрозділів: 1. Правління. 2. Секретаріат 3. Фінансово-комерційний відділ. 4. Виробничий відділ. 5. Художній відділ. 6. Інформаційна частина. 7. Кіновиробництво. До апарату ВУФКУ було включено шість крайових кіновідділів — Харківський, Київський, Дніпропетровський, Донецький і Вінницький. Кожен із відділів складався із секретаріату, експлуатаційної частини і бухгалтерії[2119].

2113. Краєвий відділ ВУФКУ: (Інтерв'ю с заввідділом тов. Савчуком) // Нове мистецтво. — 1928. — № 9(79). — 13 березня. — С. 7.
2114. Перспективи кінофікації України: [Ред. ст.] // Вісті ВУЦВК. — 1930. — 20 липня.
2115. О состоянии и перспективах кінопромисловості: (Докладчик тов. Шуб) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 6.
2116. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на ІІ пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 17.
2117. О ликвидации Областных Отделов ВУФКУ: Протокол Президиума ВУК № 30, § 254 от 3 ноября 1927 г. // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1928. — № 1(12). — 1 января. — С. 7.
2118. Про стан роботи ВУФКУ: Постанова Президії ВУК № 52 від 7 червня 1928 р. // Інформаційний Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 3–5.
2119. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 103. — Арк. 244-246.

У зв'язку з різким зростанням кіномережі крайвідділи ВУФКУ не могли якісно її обслуговувати. До того ж відділи були нерівнозначними за об'ємом роботи. ВУФКУ мало відділи, що охоплюють 4 округи (Дніпропетровський) і 13 округів (Київський). На нараді висловлювалася думка про необхідність заснувати у 1929 році 12 крайвідділів, тобто ще і по округах: Полтава, Сталіне, Зінов'євськ, Конотоп, Черкаси і Проскуров[2120]. У липні правління ВУФКУ підготувало «Проект структури периферійного апарату ВУФКУ», згідно з яким передбачалося реорганізувати 7 крайвідділів у 16 райконтор[2121]. Реорганізація периферійного апарату ВУФКУ відбулася в 1930 році. Замість 6 діючих крайвідділів було сформовано 12[2122].

Станом на 16 квітня 1930 року, ВУФКУ мало 14 підрозділів:

1. Адміністративно- господарський сектор.
2. Реферантура.
3. Звукомонтажне бюро.
4. Сектор кадрів і праці.
5. Сектор кіномережі.
6. Сектор просування фільм.
7. Сектор планово-економічний.
8. Сектор виробництва.
9. Сектор будівництва.
10. Раціоналізаторський сектор.
11. Сектор обліку і розрахунку.
12. Фінансовий сектор.
13. Юнсектор.
14. Сектор постачання[2123].

У адміністративно-територіальному плані складався із 12 крайових відділів: Дніпропетровського, Одеського, Харківського, Артемівського, Вінницького, Сталінського, Проскурівського, Черкаського, Конотопського, Полтавського, Зінов'євського[2124].

20 травня 1930 року Колегія Наркомосвіти приймає постанову «Про промфінплан ВУФКУ на 1929/30 рік». У постанові затверджувалося реорганізація крайових відділів ВУФКУ і фінансування його центрального і периферійного апаратів:

«Констатуючи, що ВУФКУ переросло свої старі організаційні форми, затвердити реорганізацію периферійного апарату ВУФКУ шляхом утворення замість 6 — 12 крайових відділів. Затвердити загальні адміністративні витрати ВУФКУ із колективами на утримання відповідних працівників у такому розмірі:

а) для центральної контори 280 437 крб.;

б) для периферії (12 відділів) 326 303 крб.»[2125].

2120. Файєр М. До ліпшої роботи! // Кіно. — 1929. — № 17(62). — Вересень. — С. 2.
2121. Про проект структури периферійного апарату ВУФКУ: Протокол Президії ВУК № 11 § 118 // Інформаційний бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — № 7(39). — Липень. — С. 4–5.
2122. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього комісаріату освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.
2123. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 267а. — Арк. 53.
2124. Там само. — Арк. 378.
2125.Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.

4.2 Кінофікація міст

Реструктурування роботи кінотеатрів розпочалося в роки Громадянської війни. Більша частина кінотеатрів у той час була занедбана, і до грудня 1923 року через низку об'єктивних причин спостерігалося несистемне управління кінопромисловістю в Україні. У катастрофічному стані знаходилися і виробнича база і кінотеатральна мережа, а ВУФКУ не мало власної фільмотеки. На початку 1919 року, відразу ж після утворення Наркомосвіти УРСР Кінематографічного комітету, покликаного регулювати і контролювати фото- і кінопромисловість, «насаджувати культурний і розумний репертуар, а головним чином — обслуговувати широкі народні маси і армійські частини», Нарком освіти направляє службову записку комендантові м. Харкова, в якій просить заборонити реквізицію приміщень кінотеатрів без відома Кінокомітету:

«…Кінематографічний комітет, беручи у своє підпорядкування усі електротеатри м. Харкова і його області, даним просить вас ні в якому разі не піддавати реквізиції приміщення кінематографів без відома і згоди голови комітету т. О. Аркатова»[2126].

Основним завданням Кінокомітету був «розвиток української революційної кінематографії, як одного з первинних чинників культурно-освітньої політики радянської влади в Україні». Для вирішення виключно пропагандистських завдань Наркомосвіти видає спеціальну постанову «стосовно використання театру, музики, малярного мистецтва і кіно як засобу підйому політичної свідомості селянських і робочих мас населення», в якому заборонялася будь-яка приватна ініціатива[2127].

У другій половині 1921 року Раднарком УРСР видає постанову «Про порядок користування публічними видовищами», де чітко прописувалося діяльність публічних видовищ:

«1. Встановити, зазвичай, що на усіх публічних видовищах, окрім дитячих і спеціальних, половина місць залишається для безкоштовного розподілу серед червоноармійців і серед робочих організацій.

Примітка. Для червоноармійців і робітників встановити особливу форму квитків.

2. Друга половина квитків надходить у загальний продаж з каси театрів, кіно і т. д. за цінами, встановленими Наркомосвіти і його місцевими органами стосовно різних груп видовищ і різних районів УРСР.

2126. Службова записка комісара народної освіти УСРР коменданту м. Харкова з проханням заборонити реквізицію помешкань кінематографів без відому Кінокомітету // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 83.
2127. Об использовании театра, музыки, живописи и кино в качестве пропаганды: Приказ НКП УССР от 1 апреля 1920 г. // Збір законів і розпоряджень Робітниче-селянського уряду України і уповноважених РСФРР. — Х., 1920. — Ч. 18. — Квітень. — Ст. 346.

3. Наркомосвіти і Наркомфіну розробити порядок використання отриманих сум з таким розрахунком, щоб видовища окупали себе не менше, ніж на три чверті загальної вартості їх змісту.

4. Наркомосвіти окремо встановити порядок розподілу безкоштовних і платних квитків на виступах пересувних труп, кіно і т. д. стосовно їх завдань.

5. Всяку експлуатацію видовищ приватними підприємцями, безумовно, заборонити.

6. В окремих випадках право самостійної експлуатації може бути надане, з дозволу Головполітосвіти, окремим колективам, видатним по своїй художній цінності.

7. Експлуатацію видовищ при клубах різних установ і організацій робити лише з дозволу Головполітосвіти і його місцевих органів і за їхніми інструкціями»[2128].

Але, незважаючи на головну функцію кінематографу — пропагандистську, необхідно було знаходити фінансову можливість, що дозволяє безперебійно функціонувати кінотеатрам. Після націоналізації кінотеатрів, колишні власники прокатних контор і кінотеатрів не поспішали розлучатися зі своєю власністю і всіляко бойкотували постанови радянської влади, укриваючи від реквізиції фільми і кіноустаткування. Знаходячись в критичній ситуації, Наркомосвіти в особі Кінокомітету всіляко намагалося зберегти працездатність кінотеатрів. Та як наслідок кінотеатри не змогли витримати непосильний податковий тягар і тотальний дефіцит кінорепертуару.

Український уряд всіляко намагався знайти необхідні ресурси для ліквідації голоду. Для цього було засновано спеціальний комітет по боротьбі з голодом — Допгол. Єдиним виходом, на думку уряду, було введення спеціального податку, який зобов'язані були платити усі без виключення підприємства. Кінематограф не став виключенням. ВУЦВК 13 вересня 1921 року видає спеціальну постанову, згідно з якою з кожного проданого квитка на видовища, стягався певний відсоток в допомогу голодуючим. Для кінотеатрів це відрахування склало 20% від вартості квитків[2129].

У зв'язку з цією постановою ВУФКУ 12 квітня 1922 року видає наказ № 1020. Наведемо його повністю:

2128. О порядке пользования публичными зрелищами: Постановление РНК УССР от 4 августа 1921 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины. — Х., 1921. — № 15. — 2–16 августа. — Ст. 423; О порядке пользования публичными зрелищами: Постановление РНК УССР от 4 августа 1921 г. // Наркомпрос в новой экономической обстановке. Выпуск 1. — Х.: Всеукраинское государственное издательство, 1921. — Июль–октябрь. — Ст. 423.

2129. Об обложении в пользу голодающих билетов на зрелища: Постановление ВУЦИК от 13 сентября 1921 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины. — Х., 1921. — № 17. — 2–14 сентября. — Ст. 522; Об обложении в пользу голодающих билетов на зрелища: Постановление ВУЦИК от 13 сентября 1921 г. // Вісті ВУЦВК. — 1921. — № 181. — 25 вересня. Відзначимо, що в РРФСР в 1919 році був скасований збір з публічних видовищ і розваг, а з січня 1921 — скасовано плату за прокат і встановлено безкоштовне постачання Фото-кіно-секцій і державних установ фільмами через Фото-кіно-відділ Наркомосу. Див.: Об отмене государственного сбора с публичных зрелищ и увеселений: Постановление РНК от 23 августа 1919 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства РСФСР. — М., 1919. — № 42. — Ст. 409; О бесплатном снабжении государственных учреждений кино-картинами: Постановление РНК РСФСР от 30 мая 1921 г. // Собрание постановлений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства. — М., 1921. — № 48. — 15 августа. — Ст. 246.

«1. Утворити на місцях комісії у складі представників: Кіно-відділів, Губвідділів РСІ, Губполітосвіти і Губкомдопомголод для обстеження самим ретельним чином усіх відрахувань по кінематографах починаючи з 5 жовтня 1921 р. по день закінчення роботи ревізії.

2. Зазначеним комісіям належить перевірити усі суми валових виручок, суми процентних відрахувань і своєчасне їх внесення належним органам. Про усі випадки, коли такі відрахування були зроблені неправильно або нараховані суми були несвоєчасно внесені за приналежністю, і взагалі про усі помічені дефекти, складалися акти детальні для притягнення винних до суду.

3. Впродовж зазначеного Двотижневика усі зібрані дані привести в щонайповніший порядок, відраховані суми підсумувати, звірити внесення цих сум з квитанційними сумами і усю цю роботу завершити складанням одного акта за підписами усіх членів Губкомісії по перевірці. Ці акти мають бути складені в чотирьох екземплярах, з яких один залишається у справах Губфінвідділу, інший надається наркомату РСІ, третій, — Центральній Комісії Допомоги Голодуючим і четвертий — до Всеукрфотокіноуправління.

4. Цей наказ підлягає виконанню без щонайменшого зволікання у бойовому порядку. Будь-які зловживання, недбалість або халатність у справі допомоги голодуючим розглядатиметься як навмисне вбивство і буде каратися з усією нещадністю як найтяжчий злочин проти знедолених стихійним лихом трудящих мас[2130].

У 1922 році, після введення в Україні НЕПу, кінотеатри та інші кінопідприємства переходять на самоокупність і госпрозрахунок. Це відповідно стало причиною перегляду форм господарювання кіногалузі в цілому: реорганізації Кінокомітету у Всеукраїнське фото-кіно управління і початку процесу формування системи оподаткування кінематографії.

У січні 1922 року Наркомосвіти УРСР видає «Інструкцію по використанню публічних видовищ» в реаліях нової економічної політики. Без змін залишилося обов'язкове безкоштовне надання квитків Червоній Армії і Губрадпрофу у кількості 50%. Інша частина квитків продавалася населенню за цінами, визначеними Худсектором Головполітосвіти і затвердженими Губфінвідділом. Ціни на квитки встановлювалися з розрахунку, щоб при повному зборі місячний дохід кінотеатру покривав 75% місячних витрат по підприємству. Для цього розроблявся місячний кошторис витрат по кожному підприємству — до 75% місячних витрат — і розкладався на місячний продаж квитків, а 25% цих витрат брала на себе держава. До цього кошторису входили усі витрати по підприємству, враховуючи і тримання в належному стані приміщення[2131].

При запровадженні принципу самоокупності категорично заборонялося відходити від прийнятих рішень III Всеукраїнської кінонаради, тобто «пристосовуватися до смаків дрібнобуржуазної стихії», а навпаки — рекомендувалося «за допомогою видовищ прагнути розвивати художні смаки і виховувати цю стихію в комуністичному дусі, не допускати таких постановок, які тягнули б гляда-

2130. Приказ № 1020 от 12 апреля 1922 года // Художественная мысль. — 1922. — № 10. — 22–30 апреля. — С. 24.

2131. Инструкция по использованию публичных зрелищ // Путь к коммунизму. — 1922. — № 2. — Январь. — С. 79.

ча назад, до минулого, хоч би ці постановки обіцяли хороший збір». 27 вересня 1922 року Наркомосвіти УРСР видав постанову, в якій зобов'язував створювати в кінотеатрах умови для відвідування їх робітниками, а також забороняти «шкідливі постановки» і використовувати видовища в агітаційному плані:

«Особливо пильно потрібно ставитися до видовищ, що мають широкий громадський характер, де буває справжній масовий глядач, таких як кінематограф, відкриття сцени і т. д. У цих установах треба безжально забороняти всякі шкідливі постановки, куплети й інше, намагаючись використати ці трибуни, за можливості, в агітаційному плані. Пора подумати, як би дати можливість робітникам за доступними цінами користуватися великими театрами за рахунок НЕПу. При тій невеликій платі, яку отримують робітники, вони неспроможні відвідувати великі театри. Необхідно зробити так, щоб фабрично-заводські комітети отримували квитки з великою знижкою у зазначені дні для своїх членів. Це може обмежити приблизно 30% загальної кількості місць і ціни не вище відомого максимуму по заробітній платі цієї місцевості»[2132].

Таким чином, самоокупність була другорядною відносно завдань пропаганди. У Інструкції було передбачено радикальні заходи по очікуваному провалу цього підходу і безперспективності окупності кінотеатрів:

«Якщо ж квитки все-таки не продаватимуться, і відсоток таких буде великий, це, звичайно, доплатить держава. Якщо ж це буде наявним у декількох або навіть в усіх театрах, то це означає, що театрів у цьому місті надлишок проти попиту на них, і вони мають бути скорочені»[2133].

Із введенням НЕПу починає поступово налагоджуватися робота кіногалузі. ВУФКУ з перших же днів своєї роботи береться за формування прокатної бази і здає в оренду приватним особам велику частину своїх кінотеатрів. Завдяки цьому кінотеатри поступово починають працювати відносно стабільно. У травні 1922 року у віданні Одеського кіновідділу Губполітосвіти знаходилося всього 6 кінотеатрів в місті[2134] і жодного — в повітах. Витрати на їх утримання удесятеро перевищували той мінімальний дохід, який вони приносили. У багатьох одеських кінотеатрах влаштовувалися атракціони. Працювали стабільно тільки центральні кінотеатри. Здача кінотеатрів в оренду на умовах процентного відрахування дала можливість до 15 липня збільшити кількість кінотеатрів до 18. Усі кінотеатри в Одесі здавалися в оренду, у більшості випадків — колишнім власникам. Орендарі платили ВУФКУ за оренду приміщень 10-20% від валового збору, залежно від понесених витрат на ремонт приміщень. Прибуток кінотеатрів у 1922 році виглядав таким чином: з 15 липня по 1 серпня — приблизно 700 мільйонів, в серпні — 6 мільярдів, у вересні — 11, у жовтні — 20, в листо-

2132. Про перевірку репертуару в театрах і боротьбу с НЕПом в ділянці мистецтв: Постанова Головполітосвіти від 27 вересня 1922 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — 1922. — Ч. 36–39. — 22 жовтня. — С. 41–42.

2133. Там само. — С. 80

2134. За іншими даними в Одесі працювало 4 кінотеатри. Див.: Л. Тр. [Хроніка] // Театр. — 1922. — № 4. — 2 мая. — С. 13. Всього в Одеській губернії налічувалося 74 кіноустановки, які обслуговували: 15 осіб керівництва та 25 — техперсоналу. Див.: На местах: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 6/7. — Май–июнь. — С. 193.

паді — 27, у грудні — 34. До 1 січня 1923 року кількість кінотеатрів в окрузі досягла — 50[2135].

Аналогічна динаміка зростання кінотеатрів спостерігалася і в інших регіонах України. Одночасно з нормалізацією роботи кіногалузі український уряд бере її під контроль. ВУЦВК приймає ряд постанов про оподаткування кінотеатрів. 18 січня 1922 року ВУЦВК приймає постанову, згідно з якою податок з продажу кіноквитків не повинен перевищувати 30%[2136].

Але постанова ВУЦВК була недопрацьована, що у свою чергу спричинило протиріччя місцевих постанов. Київський губвиконком у 1922 році видав ряд розпоряджень. Для посилення засобів Губкомісії по проведенню «Тижня надбань червоноармійця» впродовж 15-21 лютого було вирішено збільшити вартість квитків у кінотеатрах, цирку і театрах на 10%[2137]. Через два місяці спеціальний наказ зобов'язував кінотеатри платити додатковий податок до місцевого бюджету у розмірі 15% від вартості квитків[2138]. Але цей наказ неохоче виконувався, і тоді 11 травня Київський губвиконком видає черговий наказ, в якому передбачалися каральні заходи «за продаж квитків, не зареєстрованих у Фінансового Інспектора і не оплачених податком, а рівно за продаж квитків за цінами вище за визначені в корінці квитка». За несплату податку передбачався штраф у тридцятикратному розмірі суми що підлягає до сплати[2139].

Президія Харківської міськради ввела загальний податок для публічних видовищ і розваг, що складав 30% від вартості квитка. У разі несплати податку передбачався штраф не менше десятикратного розміру від суми збору, а на винних за порушення цієї постанови накладалася судова відповідальність[2140]. У подальшому Харківський губвиконком скоректував постанову міськради і встановив диференційований податок — для драмтеатрів — 10%, для цирку — 25, для опери, оперети і комедії — 5 і кінотеатрів — 20. Ніякими іншими податками, окрім 10% податку на користь голодуючих, театри не мали обкладатися[2141].

З метою врегулювання невизначеності у трактуванні норм оподаткування на місцях ВУЦВК 20 червня 1922 року видає постанову «Про оподаткування видовищ і розваг», яка встановлювала максимальний податок не більше 30%, з яких 20% — відраховувалося на користь голодуючих і 10% — як квитки для потреб Червоної Армії. Після здійснення збору на користь голодуючих податок, встанов-

2135. Экономика кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 5. — Март. — С. 11.
2136. Про місцеві грошові засоби: Постанова ВУЦВК від 18 січня 1922 р. // Збірник постанов і розпоряджень Робітниче-селянського уряду України. — Х., 1922. — Ч. 2. — 18–20 січня. — Арт. 37.
2137. Приказ № 42 Киевского Губисполкома от 11 февраля 1922 г. // Пролетарская правда. — 1922. — № 35(148). — 12 февраля. — С. 4.
2138. Налог на театральные билеты // Пролетарская правда. — 1922. — № 79(192). — 12 апреля. — С. 4.
2139. Приказ № 160 Киевского Губисполкома от 11 мая 1922 г. // Пролетарская правда. — 1922. — № 105(218). — 13 мая. — С. 4.
2140. Обязательное постановление Президиума Харьковского Горсовета о театральном налоге // Коммунист. — 1922. — № 47(636). — 25 февраля. — С. 4.
2141. Налог на театральные билеты // Коммунист. — Харьков. — 1922. — № 83(675). — 15 апреля.



Карикатура О. Довженка

лений на їх користь, надходив на поповнення місцевого бюджету[2142]. Через два місяці ВУЦВК збільшив податок, який не мав перевищувати 50% вартості квитка, залежно від характеру видовищ і розваг[2143].

Але на місцях продовжували відбуватися непорозуміння через плутанину в постановах. Багато губфінвідділів намагалися з відділень ВУФКУ отримати додатковий податок на місцеві потреби у розмірі 15% від вартості квитків[2144]. 15 листопада ВУЦВК видає «Положення про публічні видовища і розваги», яке

2142. Об обложении зрелищ и увеселений: Постановление ВУЦИК от 20 июня 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 28. — 31 июля. — Ст. 429; Театральный налог // Коммунист. — 1922. — № 146(737). — 24 июня. — С. 3; Налогообложение зрелищ и развлечений // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 138. — 25 червня. — С. 2; Об обложении зрелищ и увеселений // Вісті ВУЦВК. — 1922. — № 145. — 4 липня. — С. 2; Об обложении зрелищ и увеселений: Постановление ВУЦИК от 20 июня 1922 г. // Сборник постановлений и распоряжений Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов Раб., Крест. и Красноар. Деп. VI созыва (18 декабря 1921 г. — 10 декабря 1922 г.). — Х.: Издание Управления Делами ВУЦИК, 1923. — С. 234.
2143. О местном бюджете: Постановление ВУЦИК от 16 августа 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 34. — 12 сентября. — Ст. 534.
2144. Викторов Л. На местах // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 19.

відміняло усі попередні постанови про кіноподатки. Усі публічні видовища ділилися на сім груп з диференційованим відсотком оподаткування. Кінотеатри були віднесені до третьої групи і зобов'язані були відраховувати 20% від вартості квитків і 10% квитків — для потреб Червоної Армії. За порушення оплати податків передбачався штраф в двадцятикратному розмірі від недоотриманої суми, а в деяких випадках — судова відповідальність. Жодні інші податки і збори з публічних видовищ не можуть бути стягнені ні окремими Наркоматами, ні місцевою владою без дозволу ВУЦВК[2145].

«Положення про публічні видовища і розваги» практично повністю повторювало Декрет ВЦВК РРФСР і Раднаркому РРФСР «Положення про податок з публічних видовищ і розваг» від 22 червня 1922 року. З тією лише різницею, що податкова ставка в російському Декреті була вища і складала 25%, але виключала надання квитків для потреб Червоної Армії[2146]. 10 березня 1923 року Наркомосвіти і Наркомфін РРФСР на підставі статі 7 цього декрету видав детальну і розширену інструкцію[2147]. Дія Декрету і Інструкції поширювалася на усю територію РРФСР. Проте Президія Московської Ради видала постанову про додаткові податки для кіноустановок міста Москви («Про податок за дозвіл видовищ і розваг одноразового характеру, на кінотеатри і за реєстрацію кіноапаратів»). Постанова пропонувала за облаштування одноразових кіносеансів платити одноразовий податок, який складав 400 карбованців за сеанс до 300 глядачів і 600 карбованців — понад 300. У разі демонстрації драм, фарсів та іншої розважальної продукції податкова ставка збільшувалася в п'ять разів[2148]. Також підлягав реєстрації і одноразовій оплаті у розмірі 10 000 карбованців кожен комплект кіноапаратури[2149].

Прийняття в Україні Положення про єдиний податок з публічних видовищ і розваг в цілому, отримало схвалення. Сам факт видання декрету вітався як чинник викорінення податкової плутанини в цій області. Відзначалося як позитивний

2145. Налог с публичных увеселений и зрелищ // Коммунист. — 1922. — № 271(853). — 25 ноября. — С. 3; Положение о налоге с публичных зрелищ и увеселений: Постановление ВУЦИК от 15 ноября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1922. — № 47. — 12 декабря. — Отдел первый. — Ст. 711; Положение о налоге с публичных зрелищ и увеселений // Художественная жизнь. — 1922. — № 1. — Декабрь. — С. 12–13; Положение о налоге с публичных зрелищ и увеселений: Постановление ВУЦИК от 15 ноября 1922 г. // Сборник постановлений и распоряжений Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов Раб., Крест. и Красноар. Деп. VI созыва (18 декабря 1921 г. — 10 декабря 1922 г.). — Х.: Издание Управления Делами ВУЦИК, 1923. — С. 282–283; Положение о налоге с публичных зрелищ и увеселений: Постановление ВУЦИК от 15 ноября 1922 г. // Вісті. — 1922. — № 282. — 14 грудня; Положение о налоге с публичных зрелищ и увеселений // Фото-кино. — 1923. — № 2/3. — Декабрь–январь. — С. 30.

2146. Положение о налоге с публичных зрелищ и увеселений: Декрет ВЦИК и РНК РСФСР от 22 июня 1922 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства. — М., 1922. — Отдел первый. — № 42. — 25 июля. — Ст. 495.

2147. Инструкция, изданная Наркомпросом и Наркомфином на основании ст. 7 «Положения о налоге с публичных зрелищ и увеселений», утвержденного ВЦИК и РНК 22/VI 1922 года // Вестник работников искусств. — 1923. — № 7/8(18/19). — Март–апрель. — С. 140–142.

2148. О налоге за разрешение зрелищ и увеселений единовременного характера, на кинотеатры и за регистрацию киноаппаратов: Постановление Презид. МС от 9 декабря 1922 г. // Сборник декретов, постановлений, распоряжений и приказов по народному хозяйству, опубликованных за декабрь 1922 года. — № 3. — М., 1923. — С. 9.

2149. Там само. — С. 10.

чинник звільнення від оподаткування театрів, Наркомосвіти, що субсидуються, і пониження податкової ставки для кінотеатрів (20% замість 25)[2150].

Кіномережа в Україні збільшувалася в основному за рахунок зростання клубних кіноустановок і сільських кіноустановок. Кінофікація міста росла повільними темпами. На 1 жовтня 1923 року кіномережа складалася із 110 кінотеатрів; на 1 жовтня 1924 — 503; на 1 жовтня 1925 — 711. Кінотеатральна мережа складалася з комерційних кінотеатрів і кінотеатрів, що мають освітнє значення[2151].

У 1923 році виробничий план забезпечувався ресурсами з обороту прокату, який обслуговував до 400 кіноустановок, що знаходилися повністю у віданні ВУФКУ і експлуатувалися спільно з приватними особами. Крім того, ВУФКУ обслуговувало за договором з Кримнаркомосвіти кінотеатри в Криму[2152]. Кіновиробництво було ще збитковим, тому ВУФКУ розробляло свої плани так, щоб кіновиробництво розвивалося за рахунок прокату. Наслідком цієї політики стало поступове збільшення вартості прокату.

Місцева влада також хотіли частково вирішити фінансові проблеми в регіонах за рахунок місцевого оподаткування кінотеатрів і вишукувала різні приводи, тим самим порушуючи «Положення про публічні видовища і розваги», прийняте ВУЦВК 15 листопада 1922 року, в якому пропонувалося:

«Ніякі інші податки і збори з публічних видовищ не можуть бути стягнені ні окремими Наркоматами, ні місцевою владою без дозволу ВУЦВК». Так, в Києві впродовж місяця кінотеатри зобов'язали 10% від продажу квитків відраховувати на користь комісії «місячника безпритульної дитини»[2153]. У Одесі проходила акція «Кіно — студентові», у рамках якої усі одеські кінотеатри увесь збір перерахували на користь студентства[2154]. І подібних прикладів в Україні було чимало. Відмітимо, що і в РРФСР кінотеатри обкладалися місцевими органами різного роду замаскованими податками (право друкування афіш, право розклеювання їх, грошова компенсація за «робочу смугу» і т. д.). З причини чого, податки з кінотеатрів рідко були нижчі 70% і доходили іноді до 130% валового доходу[2155].

Збільшення ВУФКУ вартості прокату, здорожчання комунальних послуг, впровадження всіляких додаткових податків сприяло початку згортання роботи деяких кінотеатрів. Голова правління ВУФКУ надав редакції журналу «Кіно» відомості про експлуатаційні витрати і податки кінотеатру: орендна плата — 12–15%, плата за прокат — 25%, витрата на рекламу — 8–10%, витрата по домоуправлінню — 2%, оплата електроенергії — 15–20%, заробітна плата штату — 10%, ремонтні роботи — 3–5% (всього 75–87%). До витратної частини додавалися і різні державні податки: промисловий податок — 6%, місцевий податок — 6%, афішний

2150. Налог на зрелища на Украине: [Ред. ст.] // Вестник работников искусства. — 1923. — № 5/6(16/17). — Январь–февраль. — С. 81.

2151. У підрозділі «Формування кінопрокатної мережі» дана розгорнута розкладка зростання кіномережі з 1922 по 1930 роки.

2152. Москвич. Украина и Крым: Беседа с представителем ВУФКУ / Москвич // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 36–38.

2153. Кино беспризорным детям: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 3/4. — 21 января — 5 февраля. — С. 9.

2154. Театры и кино — студентам: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 19. — [Ноябрь, 1923]. — С. 12.

2155. Налоги на художественные предприятия: [Ред. ст.] // Вестник работников искусств. — 1923. — № 7/8(18/19). — Март–апрель. — С. 142.

збір (з 1 січня 1923 року) — 2,5%, Наслідгол України — 28%, натуральний податок (надання безкоштовних квитків) — 10%. Таким чином, усі податки складали 52%[2156].

Але оподаткування в різних регіонах відрізнялося і іноді доходило до абсурду. У Одесі кінотеатри шляхом «нарахувань» обкладалися: на місцевий бюджет — 30% вартості квитка, до фонду виробництва ВУФКУ — 30%, Помгол — 20%, Політосвіта — 20%, натуральний податок (надання безкоштовних квитків) — 10%[2157]. Разом — 110%!

Слід до цього додати, що кінотеатри зараховувалися до найбільш оподатковуваної категорії, частина — до 4-ої і переважна більшість — до 5-ої. Податки московських кінотеатрів мало чим відрізнялися. Скасований збір на користь наслідгола замінили 5% податком на користь Моно, до цього додався пожежний збір.

Високі ставки податку на кіновидовища, що іноді досягали 40% від збору, створили таке положення, що дохідність кінотеатрів від 600 до 1 000 місць складала усього 2%, а кінотеатри місткістю від 100 до 600 місць, що складали 85% усієї кіномережі, мали збитки до 30%, внаслідок чого скорочення мережі кінотеатрів досягло 60%.

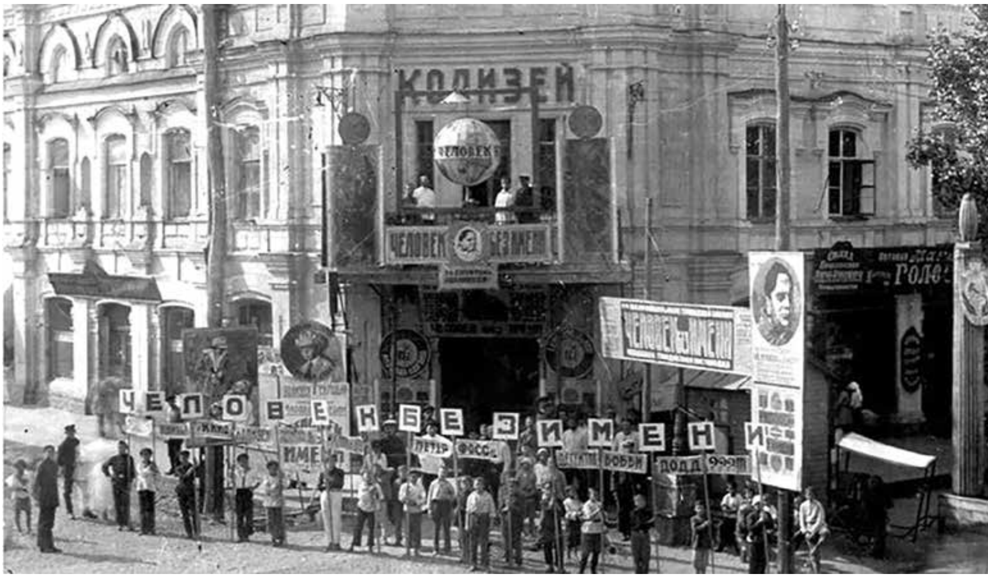
Наведемо статистичні дані кінотеатрів, експлуатованих ВУФКУ з 1923 по 1927 роки. За 1923–1924 господарський рік — 8 кінотеатрів, валовий дохід 476 000 карбованців, збитки — 8 723; 1924–1925 — 25 кінотеатрів, валовий дохід 1 443 000, прибуток — 30 957 (тобто 2%); 1925–1926 — 50 кінотеатрів, валовий дохід 3 151 000, прибуток — 323 948 (тобто 10%); 1926–1927 — 60 кінотеатрів, валовий дохід (за 10 місяців) — 4 057 000, збиток — 35 336 карбованців[2158].

Ця ситуація змусила ВУФКУ забити тривогу. Все більше і більше кінотеатрів почало закриватися. Зменшити прокатну плату ВУФКУ не могло, а навпаки всіляко намагалося її збільшити для можливості нарощування власного кіновиробництва. І закриття кінотеатрів поставило під загрозу подальшу кінороботу. Єдиним виходом з ситуації, що склалася, правління ВУФКУ бачило у відміні або хоч би зменшенні податкових ставок з проданих квитків.

ВУФКУ почало кампанію за відміну або зниження податків. Обласні відділи на місцях вели роботу з місцевими органами. Паралельно в цьому ж напрямі працював центральний апарат ВУФКУ з республіканськими органами влади. Одеське відділення ВУФКУ, стурбоване скрутним становищем місцевих кінотеатрів, звернулося з клопотанням до Губвиконкому про зняття з кінотеатрів вирівнювальних і промислових податків, про пониження розрядів патентів і переведення кінотеатрів в податковій сітці в розряд культорганізацій, як театри і цирки[2159]. Клопотання ВУФКУ підтримав Одеський Губробмис[2160].

ВУФКУ, Госкіно РРФСР і фотокіноуправління Азербайджану направили доповідні записки до Наркомосвіти РРФСР, в яких відзначалася абсолютно неправильна податкова політика, що розглядає кінотеатри не як театральні під-

2156. К вопросу о налогах на кино: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40.
2157. Налоговое усердие: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 46–47.
2158. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на ІІ пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 17.
2159. В Од. окр. фото-кино управы: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 12. — С. 13.
2160. Губрабис о работе ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 11. — С. 21.



Кінотеатр «Колізей» в Полтаві




ДЕРЖКІНО ІМ. ФРУНЗЕ

З Вівторка 21-го Лютого

„ЗВЕНИГОРА"—

ОХВАТЫВАЕТ ВЕКА и в них живет упорно, настойчиво, старик—темная, некультурная сила, гаситель девичьей доли, девичьих грез и надежд... Он во власти тьмы ушедших веков... На фоне легендарного сюжета—поиски клада, зарытого древним вождем...

Жизнь бурным темпом утверждает иную сказку, а старик все ищет клад, все роет землю...

1-ша раддрук. „Полтава-Поліграф" № 744—1260. Окрліт № 91-Полтава. 10.000.

ЛИСТІВКА

м.

Рекламна листівка полтавського кінотеатру «Ім. Фрунзе»

приємства, що мають глибоко виховний характер і здійснюють, за можливості, політико-освітні завдання Головполітосвіти і Наркомосвіти, а як торгові підприємства, що торгують предметами розкоші.

У доповідній записці ВУФКУ відзначалося, в якому скрутному становищі опинилася кіномережа України через продподаток і 25% податку з видовищ в дохід місцевого бюджету. «Завдання державної кінематографії — відзначалося в записці — відродження виробництва, радянізація фільми», і що для цієї мети «Держава не надала ВУФКУ ніяких ресурсів. Потрібні суми дає йому монополізований на Україні прокат і відрахування кінотеатрів. Проте театральна мережа України (близько 400 театрів) стала різко скорочуватися, що може спричинити зрив усієї виробничої роботи»[2161].

Оскільки кіновиробництво в Україні було ще збитковим, ВУФКУ могло його дотувати виключно за рахунок фінансових надходжень від прокату і орендної плати за кінотеатри, що здавалися. 1 липня 1924 року Наркомосвіти УРСР затвердив типовий договір про здачу в оренду кінотеатрів. На орендарів покладалися обов'язки щодо ремонту приміщень театрів, їх облаштування. По закінченню терміну оренди кінотеатри мали повертатися Всеукраїнському фотокіноуправлінню «на повному ходу». Фільми для орендованих кінотеатрів належало отримувати виключно у ВУФКУ[2162].

З іншою боку, ВУФКУ ще не могло в достатній мірі збільшити виробничу базу, і українські фільми не забезпечували потребу прокату ні в кількісному, ні в якісному відношенні. Таким чином, левова частка фінансування організації власного кіновиробництва забезпечувалася прокатом закордонних фільмів.


ВИДАВНИЦТВО
УКРТЕАКІНОВИДАВ
Київ, бульвар Т. Шевченка, 12

НАГЛЯДАЧІВ БАТІГ

Драма на 6 частин.

Режисер . . . . Мак Гоуен
Оператор . . . . Вальтер Гріффін

У головних ролях: Джордж Коммінг, Барбара Бетфорд, Ллойд Г'йюс, Мак Гоуен.

Умови життя й особливо праці в „благодатній" „демократичній" Америці для багатьох ще здаються якимось раєм земним.

Але ті нелюдські знущання над робітниками, що ще й до сьогодня мають місце по деяких галузях капіталістичного господарства Америки, ті катування робітників, що відбуваються по районах, відділених від великих міст, в преріях та лісових масивах—майже нічим не відрізняються від часів рабства.

Фільм показує життя одного підприємства, що провадить лісорозробки далеко на заході Америки. Від ранку й до пізнього вечора в незайманому досі лісі, навколо якого розкидано болота, що своїми протоками в самому лісі несуть безліч різних хвороб,—працюють робітники, значна частина яких є засуджені до примусової праці „справедливим" „демократичним" судом, хлопці, що

Подвійність стану ВУФКУ, як, зокрема, і Госкіно РРФСР, полягала в тому, що, не отримуючи державного фінансування, відомство вимушене було розвивати державне кіновиробництво, будуючи усю свою роботу на комерційному підході, що, у свою чергу, не дозволяло в повному обсязі вирішувати політико-освітні завдання.

Тож спроби органів державної кінематографії добитися відміни податків з кінотеатрів отримали протидію з боку Наркомфіну і РСІ, які вважали, що звільнити від сплати промподатку можна тільки ті кі-

2161. Викторов А. Налоговая политика в кино // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 24.
2162. Хроника: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — 1 июля.

нотеатри, які перейдуть від показу комерційних фільмів, до показу наукових, виробничих і революційних фільмів. Крім того, представники РСІ висловлювалися за посилення податкового пресу, щоб змусити кінотеатри змінити репертуар в потрібному напрямі.

Хибність цієї точки зору, на думку представників кінематографії, полягала в тому, що без розвитку широкої й міцної кіномережі у кіновідомств не буде фінансової можливості в необхідній кількості закуповувати іноземні фільми і виробляти власні.

У законопроекті, розробленому Наркомосвіти РРФСР, було передбачено звільнення від промислового податку виключно державних кінотеатрів. Проте ВУФКУ не підтримало цей проект, мотивуючи це тим, що падіння приватного сектора кіномережі, при збереженні нечисленних державних кінотеатрів, призведе до повної втрати можливості закуповувати іноземні фільми і організувати власне кіновиробництво, оскільки тільки держкінотеатри не забезпечать необхідного фінансування[2163].

Ні в Україні, ні в РРФСР ситуація з оподаткуванням кінотеатрів у 1923 році не нормалізувалася. У Москві було скликано спеціальну комісію Малого Раднаркому, яка розглядала клопотання Наркомосвіти УРСР і РРФСР щодо причини скрутного становища кінематографії, її виробничих можливостей і можливість звільнення кінотеатрів від оподаткування, прирівнявши їх до театрів, а не до торгових підприємств[2164]. Але ця ініціатива упродовж двох років натрапляла на протистояння фіскальних органів. І лише в грудні 1924 року, прийнята ЦВК СРСР і Раднаркомом СРСР постанова допомогла нормалізувати ситуацію зі станом кіномережі в усіх республіках.

Кампанію за зниження податків розпочало Госкіно РРФСР ще у березні 1923 року, порушивши низку клопотань з цього питання перед найвищими органами РРФСР. У січні 1924 року Госкіно РРФСР звернулося з проханням розглянути податкове питання до Комісії з Кіносправи (під головуванням Манцева) при Раднаркомі СРСР, яка раніше визнала необхідність зниження податків для кінотеатрів і ще в грудні 1923 року надала проект постанови по зниженню податків в Раднарком СРСР.

31 березня 1924 року Всесоюзна нарада представників Наркомосвіти союзних і автономних республік прийняла постанову про погодження проекту Комісії Манцева і винесла спеціальну резолюцію, в якій вказувалося на необхідність «вжити найтерміновіших і найенергійніших заходів для рішучої і швидкої ліквідації подібної політики, що веде до повного знищення кіно в СРСР».

У квітні 1924 року Госкіно РРФСР звернулося з циркулярним листом до усіх Губоно, Облоно, Наркомосвіти Автономних Республік РРФСР і розіслало копії цього листа усім Губвиконкомам, Облвиконкомам, Губкомам, Обкомам РКП і Губробмисам. У цьому листі Госкіно РРФСР викладало скрутний наявний стан в кіносправі, повідомляло про вжиті ним заходи щодо зниження податків

2163. Там само. — С. 25.

2164. Налоги на художественные предприятия: [Ред. ст.] // Вестник работников искусств. — 1923. — № 7/8(18/19). — Март–апрель. — С. 143; Налоговые дела: [Ред. ст.] // Художник и зритель. — 1924. — № 1. — Январь. — С. 82.

з кінотеатрів і пропонувало надати відомості у цифрових даних про стан справи на місцях, а також приєднатися до клопотання, через місцеві Губвиконкоми або Облвиконкоми, перед президією ВЦВК про пом'якшення «податкового тягаря для кінотеатрів».

На початку травня 1924 року в Раднаркомі СРСР відбулася доповідь комісії з кіносправи, заснованої 4 вересня 1923 року[2165]. Основна теза доповіді зводилася до того, що «тільки поєднання двох заходів — зниження податків і зниження прокатних цін — дасть потрібний ефект»[2166].

Нарешті, 13 травня 1924 року, з метою збільшення союзного кіновиробництва Раднарком СРСР прийняв постанову «Про кінопромисловість», в якій визнав необхідним звільнити від промислового податку усі кінотеатри, прирівнявши їх до не кінематографічних театрів, а ставку податку публічних видовищ знизити загалом до 10% ціни квитків кінотеатрів. У зв'язку з цим Раднарком запропонував Наркомфіну, на основі прийнятих рішень, терміново розробити проект декрету про податкові пільги для кінематографії, а спеціальній комісії у складі Красіна, Лежави і Манцева розробити проект про організацію всесоюзного об'єднання кінопідприємств, порядок його роботи, підпорядкування, звітності і т. п.[2167]. При прийнятті цієї постанови Раднарком, ймовірно, керувався резолюціями XIII З'їзду РКП(б) «Про агітпропроботу», в яких, зокрема, зазначалося:

«3. Не зовсім зміцніла кіносправа потребує матеріальної допомоги, яка має полягати у пониженні податків і мит»[2168].

Відділ прямих податків Наркомфіну лише 5 липня 1924 року надав до Раднаркому СРСР проект декрету, але повідомив, що категорично заперечує проти цього проекту, оскільки «кінотеатри належать до особливо прибуткових підприємств».

Госкіно РРФСР через Наркомосвіти республіки надало мотивований і обґрунтований цифровими даними протест на заперечення Наркомфіну. Незважаючи на усі клопотання, питання про податки залишалося без розгляду чотири місяці, і лише 13 вересня 1924 року Фінансово-адміністративна Комісія Раднаркому визнала заперечення Наркомфіну необґрунтованими[2169].

16 вересня 1924 року Наркомфін знову опротестував цей висновок. Але 2 жовтня 24 року Раднарком СРСР повторно підтвердив свою постанову від 13 травня, яку було закріплено постановою «Про звільнення промислового податку кінотеатрів і операцій по зйомці і обробці фільм» ЦВК СРСР і Раднаркому СРСР

2165. Налоговые дела: [Ред. ст.] // Художник и зритель. — 1924. — № 4/5. — Апрель–май. — С. 133; Кампания за снижение киноналога: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 4/5. — Апрель–май. — С. 42.

2166. О налогах, прокатных ценах и их влиянии на судьбы кинематографии: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 39. — 28 октября. — С. 10.

2167. О кінопромисловості: Постановление Совнаркома СССР от 13 мая 1924 г. // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. — 1924. — № 110(2145). — 16 мая. — С. 6; О кінопромисловості: Постановление Совнаркома СССР от 13 мая 1924 г. // Советское кино 1917–1978. Решения партии и правительства о кино. Сборник документов. Том. 1. 1917–1936. — М., 1979. — С. 32; О налогах, прокатных ценах и их влиянии на судьбы кинематографии: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 39. — 28 октября. — С. 10.

2168. Из резолюции XIII Съезда РКП(б) «Об агитпропработе». Май 1924 г. // Советское кино 1917–1978. Решения партии и правительства о кино. Сборник документов. Том. 1. 1917–1936. — М., 1979. — С. 33

2169. Снижение налогов: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1924. — № 9. — 17 ноября. — С. 19.

від 21 листопада 1924 року, що звільнив кінотеатри з першого півріччя 1924/25 господарського року від сплати промислового податку і знизив граничну ставку місцевого податку до 10%[2170]. На реалізацію цієї постанови Наркомфін СРСР 9 грудня 1924 року розробив інструкцію, затверджену заступником наркома фінансів СРСР Н. П. Брюхановим. Постанова набула чинності 1 січня 1925 року[2171].

На початку 1925 року Раднаркоми і ЦВК республік на основі цієї інструкції видали власні постанови. У Криму постанова про зниження ставки податку до 10%, прийнята ЦВК Кримської РСР і Раднаркомом Кримської РСР, набула чинності 11 лютого 1925 року[2172] і була доповнена 26 липня[2173]. Та реальне зни-



Кінотеатр «Спартак» (колиш. «Лотос») у Феодосії

2170.Налоги и кино: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1924. — № 43. — 4 ноября. — С. 17; Об освобождении от промыслового налога кинотеатров и операций по съемке и обработке фильм: Постановление ЦИК СССР и РНК СССР от 21 ноября 1924 г. // Известия ВЦИК. — 1924. — № 240. — 26 ноября; Об освобождении от промыслового налога кинотеатров и операций по съемке и обработке фильм: Постановление ЦИК СССР и РНК СССР от 21 ноября 1924 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1924. — Отдел первый. — № 27. — Ст. 230.

2171. О сроке введения в действие постановления Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров Союза ССР от 21 ноября 1924 года об освобождении от промыслового налога кинотеатров и операций по съемке и обработке фильм: Постановление ЦИК СССР и РНК СССР от 29 мая 1925 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — Москва, 1925. — Отдел первый. — № 36. — 15 июня. — Ст. 262.

2172. О местных налогах и сборах, отчислениях и надбавках в местные средства в 1924–1925 бюджетном году в пределах Крыма: Постановление Крымского ЦИК и РНК Крымской ССР от 11 февраля 1925 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства Крымской Социалистической Советской Республики. — Симферополь, 1925. — № 3. — 3 апреля. — Ст. 27.

2173. О взимании местного налога с публичных зрелищ и увеселений в Алупке, Гурзуфе и Симеизе: Постановление Крымского ЦИК и РНК Крымской АССР от 26 июля 1925 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства Крымской Социалистической Советской Республики. — Симферополь, 1925. — № 11. — 1 сентября. — Ст. 116.

ження оподаткування для кінотеатрів відбулося в середині 1925 року. До того в кінотеатрах, особливо в провінції, податкова ставка продовжувала триматися на рівні 30%[2174]. У Москві лише 1 квітня 1925 року набула чинності постанова, внаслідок чого кінотеатри стали відраховувати від збору 10% замість 25–30%, як було раніше[2175].

Як і очікувалося, зниження кінотеатрального податку позитивно позначилося на робіт кіномережі і дозволило знизити ціни на вхідні квитки, тим самим давши можливість більшій кількості людей відвідувати кінотеатри. Госкіно РРФСР у зв'язку зі зниженням кінотеатрального податку знизило в держкінотеатрах ціни на 1-й сеанс до 30%, на 2-ий і 3-ій — від 10 до 15%[2176]. У 1926 році ціни на усі кіносеанси в російських кінотеатрах були знижені на 10–20%[2177]. З 1 грудня збори акціонерів винесли резолюцію, згідно з якою правління Совкіно мало розробити диференційовані ставки для кінотеатрів з таким розрахунком, щоб прокатні ціни залишалися підвищеними тільки для стабільно працюючих великих кінотеатрів[2178].

Поштовхом для зниження податку у рамках СРСР, ймовірно, стало прийнята в середині березня 1925 року постанова Оргбюро ЦК РКП(б) «Про кіно», по доповіді Кінокомісії ЦК:

«…Усім кіноорганізаціям ЦК пропонує повідомити в Агітпроп ЦК про заходи, вжиті ними щодо здешевлення прокату картин і розширення мережі прокатних контор виходячи з необхідності просування картин до масового глядача і, зокрема, в село». Також постанова пропонувала центральним партійним органам України, Білорусії і Закавказзя «…створити при собі Кінокомісії, а при Наркомосвіти Республік — художні ради у справах кіно з метою керівництва кіносправою всередині Республіки і ув'язки роботи по кіно в загальносоюзному масштабі…»[2179].

В Україні, окрім пониження прокатних ставок, республіканська влада зменшила з 10 до 5% кількість безкоштовних квитків для потреб Червоної Армії[2180], хоча ВУФКУ і так досить добре налагодило роботу по забезпеченню військових частин кіноустаткуванням і фільмами.

2174. Кинотеатр в провинции: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 1. — Январь. — С. 10–11.
2175. Кампания за снижение киноналога: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 4/5. — Апрель–май. — С. 42.
2176. Снижение кинотеатрального налога: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 17(68). — 28 апреля. — С. 19.
2177. Снижение цен: (Беседа с зав. госкинотеатрами т. Николаевым) // Рабочий и театр. — 1926. — № 39(106).– 26 сентября. — С. 21.
2178. Прокатные цены будут снижены: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 48(151). — 30 ноября. — С. 19.
2179. Постановление Оргбюро ЦК РКП(б) «О кино» // Известия Центрального Комитета Российской Коммунистической партии (б). — 1925. — № 11/12(86/87). — 23 марта. — С. 11; Постановление Оргбюро ЦК РКП(б) «О кино» (изложение) // Советское кино 1917–1978. Решения партии и правительства о кино. Сборник документов. Том. 1. 1917–1936. — М., 1979. — С. 36.
2180. Об обязательном бесплатном предоставлении билетов для Красной Армии и Флота на публичные спектакли и зрелища: Постановление ВУЦИК и РНК УССР от 25 февраля 1925 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины. — Х., 1925. — Отдел первый. — № 6/7. — 14 марта. — Ст. 55.

У березні 1925 року в Україні починається планомірне зниження кінотеатрального податку на місцях[2181]. Після публікації наказу Київського Губвиконкома про зниження податку до 10%, Київське обласне відділення ВУФКУ запланувало здійснити зниження цін на квитки, не менше чим на 25%[2182], але у результаті зниження ціни у 1925/26 звітному році склало лише 7%[2183]. Після закриття I Всеукраїнського з'їзду працівників мистецтв відбулася нарада господарників ВУФКУ, що також визнала необхідність зниження цін на квитки в кінотеатрах. Крім того, було окреслено план встановлення єдиної вартості квитків по усій Україні[2184]. З лютого Харківське обласне відділення ВУФКУ почало видавати безкоштовно фільми тим робочим клубам, які не здійснювали кінопоказ в комерційних цілях. А з квітня на 25% знизило вартість квитків в усіх Держкінотеатрах[2185].

Але взаємовідносини між ВУФКУ і різними організаціями, що орендують кінотеатри, продовжували залишатися складними. На початку березня 1925 року відкрите засідання правління Губробмису обговорювало стан кінопрокату і кінотеатральної справи в Одесі. Усі орендарі одностайно вказували на те, що прокатна політика ВУФКУ абсолютно не враховує, ні при розподілі картин, ні при визначенні вартості прокату, реальні умови існування кінотеатрів. У зв'язку з чим, витрати по прокату досягали 65% усього бюджету кінотеатрів. При такому стану речей, коли ціни на квитки і усі статті витрат знизилися, вартість прокату збільшилася майже в п'ять разів, кінотеатри знаходилися на межі закриття.

Правління винесло постанову, суть якої зводилася до наступного:

«Надзвичайно високі ціни прокату, чисто механічний розподіл картин, невизначеність в класифікації картин за їх цінностями, відсутність у ВУФКУ рекламного матеріалу, неправильне визначення потужності кінотеатрів є великими недоліками прокатної і театральної політики ВУФКУ. Вони викликають катастрофічне матеріальне становище кінотеатрів, неможливість популяризації кіно, незважаючи на держполітику щодо заохочення кіносправи (зниження податків і зборів), ненормальну побудову бюджету театру (65% — прокат і усього 15% — зароб. плата), збиток громадським організаціям, що є бажаними, з точки зору союзу, кіноорендарями. Правління ухвалило рішення терміново просити центр про вжиття необхідних заходів для ліквідації вказаних неправильностей»[2186].

На з'їзді працівників мистецтв, що відбувся в січні 1926 року, також головним чином висловлювалися докори із приводу високої вартості прокату[2187]. Відзначимо, що ВУФКУ тримало високі прокатні ціни, незважаючи на те, що в 1926 році Раднарком УРСР прийняв постанову, згідно з якою 110 кращих кіноте-

2181. У 1924 році баланс ВУФКУ по кінотеатрам і по прокату становив 8 980 000 карбованців. Валовий дохід — 5 500 000, витрата — 3 500 000, плюс — 1 661 000 податковий збір. Таким чином, дохід від прокату становив всього 8 050 карбованців і не покривав збитки кіновиробництва. Див.: Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 января. — С. 25.
2182. Герман П. Киноработа // Кино-неделя. — 1925. — № 13(60). — 24 марта. — С. 16.
2183. Ю. Съезд работников искусств // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 8. — 12–18 января. — С. 7.
2184. Герман П. Киноработа // Кино-неделя. — 1925. — № 13(60). — 24 марта. — С. 16.
2185. Хроніка: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1925. — № 4(25). — Квітень. — С. 375.
2186. Кино в Одессе: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 8. — 7 апреля. — С. 7.
2187. Ю. Вказ. пр.

атрів України передавалися ВУФКУ, а прибуток від них на декілька років залишався у кіноуправління[2188].

ВУФКУ постійно знаходилося під пильною увагою громадських організацій. Усі дії відомства, пов’язані з підняттям цін на прокат і підвищення вартості квитків, жорстко критикувалися. Та як виправдання керівництво нарікало на недолік ресурсів на кіновиробництво, високу плату за комунальні послуги і т. д. Та, приміром, середня вартість фільму виробництва ВУФКУ була вищою за найдорожчі постановки російського Совкіно. Але про це буде сказано далі.

У березні 1926 року ВУФКУ для поліпшення кінообслуговування як експеримент у столичних кінотеатрах ввело нумерацію місць[2189] (відзначимо, що нумерацію тільки по рядах було введено в двох московських кінотеатрах пізніше — у кінці серпня 1926 року)[2190]. Дохідність кінотеатру в середньому складала 3 000 карбованців на рік. Вартість квитків коливалася залежно від місцезнаходження кінотеатру. У передмісті складала від 5 копійок до 40, залежно від ряду, а у великих містах — 50 копійок до 4 карбованців. В середньому ціни на квитки були вищі на 20–25%, ніж у 1924 році[2191]. Як показав час, це нововведення ВУФКУ планувало використати у подальшому для можливості підвищення цін частини квитків на 50% за рахунок диференційованої розцінки по рядах[2192].

У 1927 році тривала робота по оптимізації роботи кінотеатрів і отримання додаткового прибутку. Йшла боротьба за пониження комунальних послуг для кінотеатру і за



Кінотеатр «Більшовик» у Дніпропетровську

2188. Крук А. Кинопроизводство Украины: (Беседа с председ. Всеукраинского Фото-Кино Управления т. Хелмно) // Театральний тиждень. — 1926. — № 1. — С. 8; Ухвала Держплану: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 19.
2189. Нумерація місць у кіно: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 12(21). — 23 березня. — С. 12; Нумерация мест: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 19. — 30 марта — 6 апреля. — С. 11.
2190. Снижение цен: (Беседа с зав. госкинотеатрами т. Николаевым) // Рабочий и театр. — 1926. — № 39(106). — 26 сентября. — С. 21; Тимофеев В. Больше внимания работе кинотеатров // Рабочий и театр. — 1927. — № 24(143). — С. 14.
2191. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з’їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 50–51; Скрипник М. Політика Наркомосвіти в царині мистецтв // Скрипник М. Статті й промови / Микола Скрипник. Т. 5. Література й мистецтво. — Х.: Державидав України, 1930. — С. — 104–106.
2192. Шафаренко М. До кіна мусить пройти організований глядач // Радянське мистецтво. — 1929. — № 6(25). — 18 листопада. — С. 6.



Кінотеатр «Рот Фронт» у Дніпропетровську

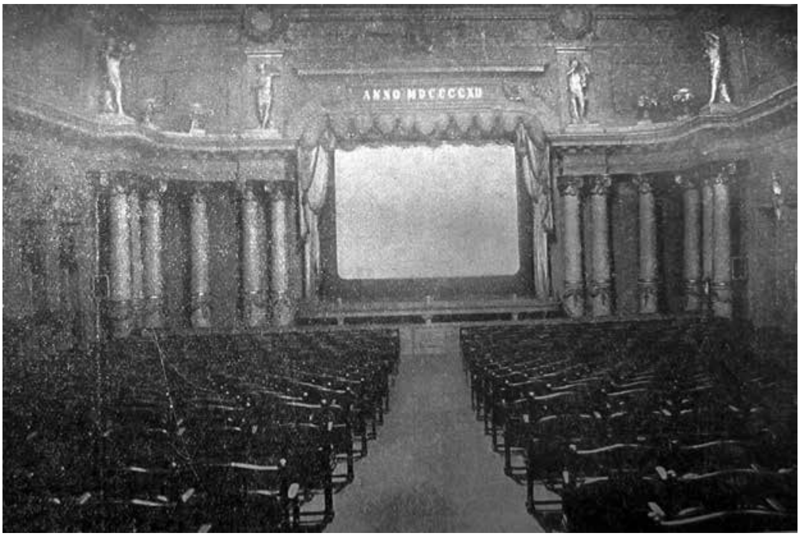
тривале незаконне оподаткування квитків окремими місцевими органами. Пленум Київської міськради запропонував ВУФКУ, щоб кінотеатри працювали і щопонеділка, з тим, щоб в ці дні як обслуговуючий персонал були запрошені безробітні члени союзу Робмис[2193]. 22 листопада 1927 року, зважаючи на матеріали, отримані з місць, ВУК Робмису прийняв із цього приводу спеціальну постанову[2194] (у РРФСР Совкіно переклало на семиденний графік роботи усі кінотеатри з 1 жовтня 1929 року, що за



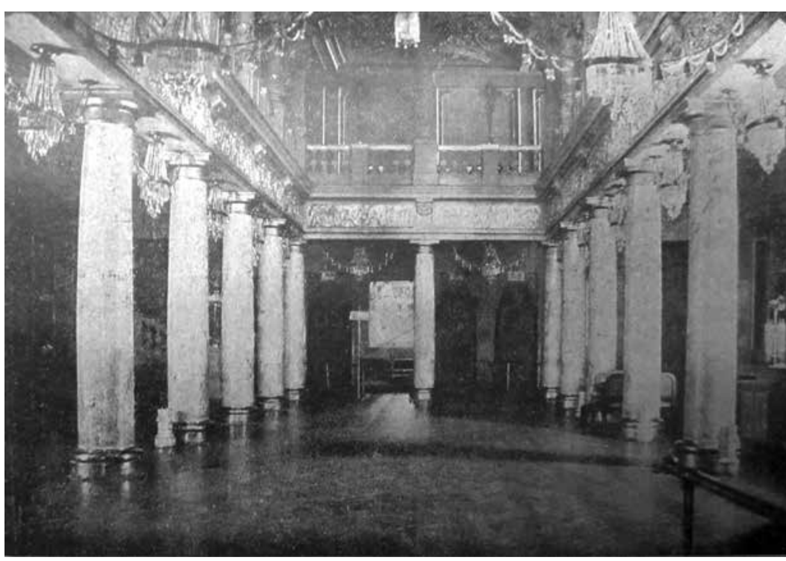
«1-й Держкіно ВУФКУ» (колиш. кінотеатр А. Шанцера)

2193. Горсовет о работе ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21. — С. 12; Как работает ВУФКУ: (Беседа с зав. одесским отделом ВУФКУ т. Сквирским) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 22(123). — 30 ноября. — С. 16; О работе кинотеатров по понедельникам (Протокол Президиума ВУК за № 29 от 22/XI § 245) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1928. — № 1(21). — Январь. — С. 8. Надалі було встановлено семигодинний робочий день кіномеханіків незалежно від устаткування кіноапаратних. Див.: Про робочий день кіномеханіків в підприємствах ВУФКУ: [Ред. ст.] // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1930. — № 8/9(52/53). — 25 червня. — С. 17.

2194. О работе кинотеатров по понедельникам: Протокол Президиума ВУК от 22/XI § 245 // Бюллетень Всеукраинского комитета работников искусств. — 1928. — № 1(21). — 1 января. — С. 8.



«1-й Держкіно ВУФКУ» (колиш. кінотеатр А. Шанцера). Глядацька зала



«1-й Держкіно ВУФКУ» (колиш. кінотеатр А. Шанцера). фойє



Вхід до Київського кінотеатру «Арс»

попередніми розрахунками мало принести додатковий прибуток у 350 400 карбованців на рік[2195]). Також пленум визнав за необхідне посприяти ВУФКУ щодо зниження цін за комунальні послуги для кінотеатрів[2196].

Колегія Наркомосвіти УРСР у своїх резолюціях по доповіді ВУФКУ про господарський і фінансовий план ВУФКУ на 1926/27 господарський рік підтримало клопотання відомства відносно надмірно високих комунальних платежів, але при цьому пропонувала скоротити витрати на рекламу і заробітну плату за рахунок скорочення штатів:

«6. Колегія відзначає надзвичайну нерентабельності експлуатації кінотеатрів, завдяки витратам на утримання останніх. Колегія вважає неприпустимим витрату 10% від валових зборів на рекламу і категорично пропонує рішуче скоротити ці витрати. Колегія також вважає зовсім неприпустимим витрату 24% від валових зборів на заробітну плату по театрах через завеликі штати в них, головним чином, непотрібним великим оркестром. Колегія пропонує вжити рішучих заходів щодо скорочення і адміністративного, і музичного штату театру, одночасно домагаючись якісного поліпшення музичної ілюстрації.

7. Масове культурне значення кіно абсолютно не відповідає тим великим ставкам, які встановлюють місцеві комхози для кінотеатрів за комунальні послуги. Колегія НКО вважає неприпустимим прирівнювання оплати комунальних послуг в кінотеатрах до ресторанів і кабаре. Колегія НКО вважає необхідним терміново поставити перед Раднаркомом питання про зниження оплати комунальних послуг для кінотеатрів і пропонує ВУФКУ погодитися з ФЕУ і подати на затвердження Наркома Освіти, впродовж 2-х тижнів, проект доповідної записки в РНК»[2197].

Вжиті ВУФКУ заходи по економії дали відчутні результати. Щомісячна витрата на рекламу із 40 778 карбованців скоротилася майже удвічі і склала 21 531. Скорочення штатів кінотеатрів дозволило заощадити 325 000 карбованців на рік. Раднарком УРСР задовольнив клопотання ВУФКУ щодо зниження цін за комунальні послуги для кінотеатрів, внаслідок чого вдалося заощадити додатково 150 000 карбованців на рік.

Також Наркомосвіти України пропонував ВУФКУ своєю спеціальною постановою, у разі незаконного оподаткування кіноквитків окремими організаціями на місцях, звертатися до суду:

«Взяти до уваги заяву тов. Шуба про те, що різні місцеві організації і громадські установи, проводячи політичні кампанії, здійснюють нарахування на кіноквитки і тим самим підвищують їх ціну. Констатуючи, що такі постанови місцевих організацій не мають ніяких законних підстав і є порушенням закону, відхилити пропозицію тов. Шуба про клопотання перед урядом про заборону місцевим організаціям здійснювати нарахування на кіноквитки. Запропонувати ВУФКУ

2195. А. Д. Совкино: т. Орловский // Рабочий и театр. — 1929. — № 36(259). — 8 сентября. — С. 5.
2196. Горсовет о работе ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21. — С. 12; Как работает ВУФКУ: (Беседа с зав. одесским отделом ВУФКУ т. Сквирским) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 22(123). — 30 ноября. — С. 16.
2197. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.

в кожному випадку такого незаконного оподаткування кіноквитків піднімати питання як перед місцевими прокурорами, так і перед Генеральним Прокурором Республіки про опротестування незаконних постанов місцевих організацій»[2198].

Процес кінофікації в Україні проходив у декілька етапів. Отримавши у підпорядкування кінотеатри, ВУФКУ не змогло їх самостійно експлуатувати. Як вже відзначалося, цьому заважали об'єктивні причини. У ВУФКУ не було достатніх обігових коштів, а держава не мала можливості забезпечити у справі кінофікації фінансову підтримку[2199]. Єдиною можливістю розвивати кінофікацію і кіновиробництво була реалізація отриманого прибутку, яку міг дати ще незміцнілий прокат (поповнення прокатним матеріалом власного фільмофонду зайняло декілька років), а також фінансові надходження від здачі в оренду кінотеатрів приватним особам і різним організаціям. Таким чином, ВУФКУ, здійснюючи поступове переведення кінотеатрів у державну власність, не могло їх сконцентрувати у своєму підпорядкуванні і вимушено розподіляло їх між організаціями різної відомчої приналежності. Проведена націоналізація не знімала проблему організації показу агітматеріалів, яку могла вирішити тільки концентрація кінотеатрів у безпосередньому підпорядкуванні ВУФКУ. Виходячи з того, що ВУФКУ мало розбудовувати свою роботу на комерційному розрахунку і при цьому виконувати агітаційно-пропагандистські завдання, відомство не лише здавало кінотеатри в оренду, але і частину кінотеатрів експлуатувало самостійно.

Кінотеатри в оренду ВУФКУ здавало переважно колишнім власникам, і усім бажаючим, за винятком кінотеатрів, які з державних міркувань залишалися у віданні кіноуправління[2200]. Але Політосвіта рекомендувала ВУФКУ здавати кінотеатри в оренду, в першу чергу, пролетарським організаціям[2201]. Влітку 1923 року Наркомосвіти УРСР затвердив типовий договір про здачу в оренду кінотеатрів. На орендарів покладалися обов'язки: ремонту приміщень кінотеатрів, їх облаштування, страхування й інші платежі. По закінченню терміну оренди кінотеатри мали повертатися ВУФКУ в належному стані. Фільми орендованим кінотеатрам пропонувалося отримувати виключно у ВУФКУ[2202]. Надалі ВРНГ УРСР розробив інструкцію, що дозволяє здавати в оренду кінотеатри, які держава не може самостійно експлуатувати на засадах комерційного розрахунку, терміном не більш ніж на шість років[2203].

У 1922 році в Києві було створено трест підприємців, якому ВУФКУ здало усі кінотеатри міста[2204]. У Харкові в 1924 році працювало 10 кінотеатрів[2205],

2198. Про нарахування на квитки: Постанова НКО УСРР від 19 грудня 1927 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 3(90). — 14–21 січня. — Арт. 18.
2199. На пути кино: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 6.
2200. Вести из Чернигова: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль–март. — С. 27.
2201. Основные резолюции Всеукраинского совещания завгубполитпросветами 7–12 мая 1923 г. (Утверждено коллегиями ГлавПП и НКП) // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март–апрель. — С. 310.
2202. Хроника: [Ред. ст.] // Коммунист. — Харьков. — 1924. — 1 июля.
2203. О порядке сдачи в аренду государственных предприятий: Приказ ВСНХ № 159 // Хозяйство Украины. — 1923. — № 3. — 15 ноября. — С. 4–8
2204. Пролетарская Правда. — 1922. — 22 сентября.
2205. Вересов П. О местной киноработе // Кино-неделя. — 1924. — № 36. — 7 октября. — С. 15.

до 1927 року їх кількість зменшилася до 7 (3 400 місць)[2206]. У Кременчуці працювали три кінотеатри «Колізей», «Кіно-Арс» і «Новий театр»[2207], три кінотеатри працювали і в Керчі[2208]. У Одесі працювали кінотеатри, що орендуються державними установами і приватними особами. Губвідділ ТАПУК орендував два кінотеатри «Уточкіно» і («Художній»), КППУЧ — також два («Малий» і Міський сад), МОДР — один («Палас») і приватні особи — п'ять («Наука і Життя», «Експрес», «Великий Рішельєвський театр», «Бомонд», і «Дзеркало Життя»)[2209]. У Вінниці працювали кінотеатри «Експрес» і «Червоні крила» (350 місць), орендований Подільським відділенням ТАПУК[2210]. У Севастополі в 1924 році на 100 000 жителів працювали 3 кінотеатри[2211], а у всьому Криму в 1925 налічувалося 18 кінотеатрів[2212]. У Херсоні в 1924 році з населенням понад 50 000 осіб працював 1 кінотеатр, а до 1925 — 2 кінотеатри: «Спартак» (400 місць), орендувався МОДРом, «Комінтерн» (700 місць) було взято в оренду Окрдопдітом[2213]. У Катеринославі кінотеатр «Комінтерн» експлуатувався ВУФКУ, два інших — «Модерн» і «Незаможний» знаходилися в оренді у приватних осіб[2214]. Про роботу кінотеатрів в інших містах також постійно повідомляла преса тих років[2215].



Афіша харківського кінотеатру «Боммер»

2206. Харківський Краєвий Відділ ВУФКУ в 1926–27 році: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 40. — 22 жовтня. — С. 8.
2207. Кременчуг: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9. — С. 189.
2208. Хроника: [Ред. ст.] // Художественная жизнь. — 1923. — № 2(5). — 18–26 января. — С. 7.
2209. Шмулевич А. Одесса // Кино-неделя. — 1924. — № 42. — 18 ноября. — С. 18; Хроника: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 2. — 5 февраля. — С. 13.
2210. Солодарь Ц. Винница. Зимний киносезон // Кино-неделя. — 1924. — № 45. — 9 декабря. — С. 12; Винница. О приближении кино к массам: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 10(57). — 3 марта. — С. 19.
2211. Трауберг Ил. Письма из Крыма // Кино-неделя. — 1924. — № 24. — 15 июля. — С. 8.
2212. Крым. Беседа с Уполномоченным Наркомпроса Крым. ССР тов. В. П. Бугайским // Кино-неделя. — 1925. — № 2(49). — 9 января. — С. 12.
2213. Етфомгмер. Херсон // Искусство трудящимся. — 1925. — № 17. — 24–30 марта. — С. 18.
2214. Бура Е. [О работе кинотеатров] // Кино-неделя. — 1925. — № 4(51). — 21 января. — С. 15; Фуго П. Екатеринослав. Местные кинотеатры // Кино-неделя. — 1925. — № 6(53). — 3 февраля. — С. 13.
2215. Белополье (Харьковск. губ.). (От нашего корреспондента) // Театр и музыка. — 1923. — № 5(18). — С. 830; Хроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 12–13.

Кінотеатри поділялися на комерційні, експлуатовані приватними особами і різними організаціями, і державні, експлуатовані ВУФКУ. Протягом 1920-х років в Україні здійснювалися спроби створити максимально сприятливі умови для відвідування кінотеатрів робітниками. У цьому напрямі було зроблено чимало. Значними темпами відбувалася кінофікація робочих клубів. Але клуби часто використовували свої кіноустановки не лише для обслуговування членів профспілок, але й усіх охочих, таким чином перетворюючи культурну роботу на комерцію (про це детально сказано в підрозділі «Клубний прокат»). Інший напрям, розроблений Наркомосвіти республіки, полягав у відкритті спеціальних кінотеатрів, призначених виключно для культурних цілей.



Квиток харківського кінотеатру «Ім. К. Маркса» (колиш. «Боммер»)

Такі спеціалізовані кінотеатри відкривалися майже в усіх містах, починаючи з 1922 року. У Бердичівському повіті «1-й Держкінотеатр» перепрофілювали для показу наукових картин, і його було введено в експлуатацію під назвою «Наука і життя». Також ВУФКУ в цьому регіоні надавало кіноустаткування фабрикам і заводам, що влаштовували кіносеанси для робітників[2216]. В Одесі завдяки спільним зусиллям Культсекції губпрофради, Губполітосвіти і ВУФКУ відкрився зразковий науковий кінотеатр в приміщенні колишньої «Уранії». У кінотеатрі демонструвалися наукові фільми з читанням лекцій під керівництвом лекційного бюро Губполітосвіти[2217]. Згодом ВУФКУ в Одесі виділило кінотеатр ім. Горького для показу виключно культурфільмів. Цей театр визначався як зразковий щодо технічного устаткування, музичного супроводу і культурного обслуговування глядачів[2218]. У Києві ВУФКУ спільно з культвідділом ОРПС також відкрило спеціалізований кінотеатр культурфільмів[2219]. У Катеринославі кінотеатр «Червоний факел» було переобладнано в дитячий[2220]. Дитячий кінотеатр відкрився і в Києві[2221]. В Харкові відкрився перший в Україні і другий в СРСР комсомольський кінотеатр[2222]. Ще один комсомольський кінотеатр планувалося відкрити в Києві[2223].

2216. Организация кинотеатров в городе и на фабриках и заводах: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22.
2217. Н. Х. Кино для рабочих // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11; В фото-кино управлении: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 29; Д. М. В Од. окр. фото-кино управе // Силуэты. — 1923. — № 11. — С. 21.
2218. Зразковий театр культурфільмів ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 12.
2219. І. А-рг. Про театр культурфільму // Радянське мистецтво. — 1929. — № 8(27). — 2 грудня. — С. 6.
2220. Кінотеатр для дітей: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 19.
2221. Скрипниченко А. Серед найліпших глядачів // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 6.
2222. Кинокультурник. Прекрасний почин // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 5.
2223. Лазарьов А. За комсомольській кінотеатр // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 10.

Інший напрям роботи ВУФКУ було спрямовано на забезпечення більше широкого відвідування кінотеатрів робітниками, оскільки висока вартість квитків була для їх бюджету обтяжлива. Для цього проводилася спеціальна цінова політика. У 1922 році в Одесі через робкасу щодня обслуговувалося 550 осіб[2224]. У 1924 році в Одесі ВУФКУ як експеримент ввело абонементну систему для глядачів[2225]. Також успішно працювала робкаса, через яку відпускалося щодня зі знижкою до 400 квитків. Ціни на інші квитки були високі: в центральних кінотеатрах — від 60 копійок до 2 карбованців, а в периферійних — 40–60 копійок[2226]. У кінотеатрах «Художній» і «Уточкіно» відпускалися недорогі кіноабонементи для робітників і службовців[2227]. У Херсоні адміністрація єдиного кінотеатру для залучення широких пролетарських мас ввела для членів профспілок пільгові квитки вартістю 1 карбованець, з правом відвідування п’яти кіносеансів, і дитячі по 60 копійок[2228]. У Вінниці ціни на квитки були доступні. Причому членам профспілок, за вимогою місцевкомів, квитки відпускалися зі знижкою у 50%. А деякі фільми демонструвалися для школярів уранці за наймінімальнішими цінами[2229]. Крім того, було введено продаж квитків робітникам через місцевкоми в кредит, по абонементах[2230]. У Києві для популяризації кіно і зручності робітників було налагоджено поширення квитків зі знижкою через Центральну робкасу при Губпрофраді і випущено місячні робочі абонементи[2231]. У Прилуках в єдиному кінотеатрі ціни на квитки для робітників було знижено до 20 копійок[2232]. У Катеринославі в кінотеатрах «Комінтерн» і «Модерн» було введено місячну абонементну систему. Для членів профспілок разове відвідування по такому абонементу обходилося в 25 копійок[2233]. У Харкові Окрбюро Пролетстуда домовилося з ВУФКУ про організацію по неділях в кінотеатрі «Червоний маяк» спеціальних сеансів для студентів на пільгових умовах зі знижкою у розмірі 60%[2234].



Кінотеатр «Комсомольський» у Дніпропетровську

2224. Л. Тр. [Хроніка] // Театр. — 1922. — № 4. — 2 мая. — С. 13.
2225. Вісті ВУЦВК. — 1924. — 11 грудня.
2226. Шмулевич А. Вказ. пр.
2227. Хроника: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 2. — 5 февраля. — С. 13.
2228. Бам. Херсон. Местная киножизнь // Кино-неделя. — 1924. — № 32. — 9 сентября. — С. 15.
2229. Солодарь Ц. Вказ. пр.
2230. Винница. О приближении кино к массам: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 10(57). — 3 марта. — С. 19
2231. Герман П. Киноработа // Кино-неделя. — 1925. — № 13(60). — 24 марта. — С. 16.
2232. Бура Е. Вказ. пр.
2233. Фуго П. Вказ. пр.
2234. Організація студентського кінотеатру: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1926. — № 47. — С. 6.



Кінотеатр «Жовтень» у Луганську

Кінотеатр «К.І.М.» у Луганську



На нараді працівників ВУФКУ, що проходила в січні 1926 року, обласним відділам було запропоновано вжити заходів щодо відкриття кінотеатрів в робочих районах, а також збільшити кількість квитків, що продаються через робкаси[2235]. Київському відділу ВУФКУ нарада міськради рекомендувала ввести пільгову абонементну систему при єдиному абонементі, що дійсний для відвідування усіх кінотеатрів[2236]. Через місяць Київський відділ ВУФКУ випустив пільгові абонементи для відвідування кінотеатрів робітниками[2237].

2235. Ю. Вказ. пр.; Работа ВУФКУ: (Беседа с завед. Киевск. Област. Отд. ВУФКУ, т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1–9 февраля. — С. 7.
2236. Горсовет о работе ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21. — С. 12.
2237. Абонементы для кинотеатров: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 23. — С. 16.



Літній кінотеатр у Луганську

Відзначимо, що і в РРФСР в пресі активно обговорювалися вжиті заходи, що сприяють можливості відвідувати кінотеатри робітниками[2238]. У Ленінграді замість існувавшої системи, коли кіноквитки розподілялися на підприємствах зі знижкою, з 1927 року ввели новий порядок обслуговування. Через культкомісії безкоштовно розподілялися кіноталони, що надавали членам профспілок право на знижку при обміні в касі кінотеатру талона на квиток[2239].

Ефект з економічної точки зору, і в плані реалізації соціальних функцій ВУФКУ, могло забезпечити об'єднання кінотеатрів в єдину господарську систему. Ліквідація організаційної роз'єднаності, юридичної і фінансової незалежності суб'єктів кінопоказу дозволяла скоротити кількість ланок в схемі демонстрації кінопродукції. Це, у свою чергу, вело до зниження цін на квитки, робило доступним кіновидовище для ширших мас населення і збільшувало прибуток за рахунок скорочення витрат, що було важливим чинником в умовах дефіциту ресурсів у ВУФКУ.

У 1923 році в Україні працювало 9 державних кінотеатрів, 91 — орендувався[2240]. Починаючи з 1924 року, ВУФКУ починає планомірне одержавлення кінотеатрів, тобто переведення орендованих кінотеатрів у власну експлуатацію[2241]. Зокрема, відкрите засідання правління Одеського губРобмису визнало «доцільним утворення держкінотеатрів у тих випадках, коли громадські організації відмовляються від оренди»[2242]. У 1925 році Одеське відділення ВУФКУ обслуговувало 47 кінотеатрів, з яких 5 — Держкіно, а також 7 «кущів», що охоплюють 47 робочих клубів. Через клуби щомісячно проходить до 75 000 осіб[2243]. Київський відділ ВУФКУ також узяв курс «на поступове переведення усіх діючих кінотеа-

2238. М-Н. Нужна ли рабочая полоса в кино // Рабочий зритель. — 1925. — № 14. — 9 апреля. — С. 10; Макаров Н. Н. Полоса рабочая нужна // Рабочий зритель. — 1925. — № 14. — 9 апреля. — С. 10.
2239. Льготные кинобилеты: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1927. — № 50(169). — 13 декабря. — С. 13.
2240. На местах: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 25.
2241. До кінця 1924 року, за повідомленням Голови ВУФКУ З. С. Хелмно з 400 кінотеатрів 130 були власністю ВУФКУ. Див.: Крым: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1924. — № 40/41. — 11 ноября. — С. 31.
2242. Кино в Одессе: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 8. — 7 апреля. — С. 7.
2243. Съезды, конференции, общегородские собрания: [Ред. ст.] // Вестник работников искусств. — 1925. — № 5/6(27/28) . — С. 38.

трів у безпосереднє підпорядкування ВУФКУ»[2244]. У 1926 році нарада працівників ВУФКУ «визнала за необхідне запропонувати обласним відділенням у подальшому взяти курс на одержавлення кінотеатрів, вибираючи найпотужніші і найбільші екрани»[2245]. У 1927 році Одеське відділення ВУФКУ прийняло в експлуатацію кінотеатри «Профінтерн» і «Пролетарій»[2246] і планувало узяти в експлуатацію усі приватні кінотеатри околиць[2247]. У Києві в 1926 році з 11 діючих кінотеатрів, 4 були державними[2248]. На початок 1930 року в Київській області кількість державних кінотеатрів збільшилася до 22[2249]. У 1927 році Харківському відділу ВУФКУ належали 7 кінотеатрів на 3 400 місць[2250]. Також відділення ВУФКУ брали під свій контроль кінотеатри в інших містах: у Кам'янці-Подільському кінотеатр «Нове світло», в Умані — «Комінтерн», у Звенигороді — «Експрес», у Жмеринці — «Жовтнева Революція», в Сталіно — «Червоний»[2251].



Робота по одержавленню йшла по усій Україні невисокими темпами. У зв'язку з цим Колегія Наркомосвіти УРСР, заслухавши доповідь ВУФКУ по господарському і фінансовому плану на 1926/27 господарський рік, ухвалила резолюцію:

«… 8. Кінотеатральна справа зараз розпорошена і знаходиться в руках різних організацій. Усі ці організації мають кінотеатри; деяка частина з них не спроможна господарювати і зазнає збитків у цій справі; інша частина отримує значні прибутки від кіно, які використовуються на потреби, що не мають нічого спільного з кіно. Колегія вважає, що кінотеатральна справа має бути централізована в одних руках, і усі прибутки від кіно мають спрямовуватися виключно на користь тієї організації, яка використовує ці прибутки для розвитку і поширення самого кіно. Колегія вважає за необхідне вилучити усі кінотеатри у сторонніх організацій і передати для експлуатації ВУФКУ, включивши їх в основний капітал ВУФКУ. Колегія НКО вважає за необхідне поставити це питання перед Раднаркомом і до-

2244. Ю. Вказ. пр.
2245. Работа ВУФКУ: (Беседа с завед. Киевск. Област. Отд. ВУФКУ, т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1–9 февраля. — С. 7.
2246. В Одеському відділі ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 8. — С. 11.
2247. Работа ВУФКУ в Одессе: (Беседа с зав. отделом тов. Сквирским) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5.
2248. Работа ВУФКУ: (Беседа с завед. Киевск. Област. Отд. ВУФКУ, т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1-9 февраля. — С. 7.
2249. Кобилянський Я. Як виконали промфінплан київські кіна // Кіно. — 1930. — № 8(80). — Квітень. — С. 2.
2250. Харківський Краєвий Відділ ВУФКУ в 1926–27 році: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 40. — 22 жовтня. — С. 8.
2251. Поширення мережі держкінотеатрів: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 16(57). — 19 квітня. — С. 19.

ручає ВУФКУ скласти протягом 2-х тижнів, за угодою з ФЕУ, проект доповідної записки в РНК. Колегія пропонує ВУФКУ форсувати процес вилучення з оренди своїх театрів і одержавлення останніх…»[2252].

Рішення Колегії Наркомосвіти УРСР підтримали своїми резолюціями II Пленум ВУК Робмису в листопаді 1927 року і розширене засідання Президії ВУК Робмису в липні 1928:

«…17. Вважати необхідним вжиття ВУФКУ рішучих заходів щодо переходу на безпосередню експлуатацію кінотеатрів, що орендуються в даний час різними громадськими організаціями і приватними особами…»[2253].

«…9. Вважати необхідним одержавлення усіх кінотеатрів, які визнані рентабельними і які досі ще знаходяться в оренді у приватних осіб…»[2254].

У 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929 і 1930 роках кількість державних кінотеатрів складала 8, 25[2255], 50[2256], 60[2257], 72[2258], 8[2259] і 97[2260] відповідно, і до 1933 року повинно було, згідно з п'ятирічним планом, збільшитися до 116[2261].

До кінця 1924 року кінотеатри в Україні в основному відновлювалися за рахунок проведення ремонтів і відкривалися нові в існуючих будівлях шляхом перебудови. Проте географічне розташування кінотеатрів не завжди відповідало вимогам часу[2262]. Міста розширювалися, і виникла необхідність кінофікувати заводські околиці. Багато кінотеатрів морально застаріли, і ремонтувати їх було не доцільно. Відзначимо, що тільки Харківський відділ ВУФКУ витрачав щорічно на ремонт кінотеатрів 25 000 карбованців[2263]. Дослідження кінотеатральної мережі показало нераціональну концентрацію кінотеатрів в одному районі — центрі міста, — і відсутність містких зразкових кінотеатрів як у центрі, так і на робочих околицях. Також з'ясувалося, що обслуговування великої кількості кінотеатрів

2252. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1-5 листопада. — Арт. 654.
2253. О состоянии и перспективах кінопромисловості: (Резолюции II пленума ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 6.
2254. Про стан роботи ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 5.
2255. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 17.
2256.Антонов Е. Як працюють державні кінотеатри? // Кіно. — 1926. — № 11. — Жовтень. — С. 14–15; В. К. Кіно // Культура і побут. — 1926. — № 51/52. — 24 грудня. — С. 6; Стан та перспективи кінопромисловості на Україні: (тези доповіді правління ВУФКУ на III пленумі ВУК Робміс) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 9.
2257. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 17.
2258. Батуров Д. Українська кінематографія // Молодняк. — 1929. — № 2(26). — Лютий. — С. 112.
2259. І. Ж. Неприпустимий прорив // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. 6.
2260. Там само.
2261. Батуров Д. Вказ. пр.
2262. Заслухавши доповідь про діяльність Наркомосу УСРР і його місцевих органів за 1923/24 рік, Сесія ВУЦВК прийняла постанову, яка в статті 21 наказувало вжити заходів і до забезпечення кіномережею робочих районів. Див.: О постановке учебно-воспитательного и культурно-просветительного дела: Постановление ВУЦИК от 12 октября 1924 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины. — Х., 1924. — Отдел первый. — № 43. — 11 декабря. — Ст. 272.
2263. Харківський Краєвий Відділ ВУФКУ в 1926–27 році: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 40. — 22 жовтня. — С. 8.

малої місткості є нераціональним. Усі ці чинники сприяли ухваленню рішення перейти до будівництва кінотеатрів великої місткості.

Іншим чинником на користь будівництва нових і комфортабельних кінотеатрів була невідповідність діючих і морально застарілих кінотеатрів сучасним нормам (вимогам). Багато критики щодо незадовільного стану кінотеатрів публікувалося в пресі:

«Фойє настільки маленькі, що не відповідають навіть тим вимогам, які ставив царський закон. Меблі у фойє розташовуються, що тільки задовольняє 25% глядачів, яких вміщує зал. Оздоблення в залі для глядачів також залишає бажати кращого. Недостатньо також стільців. Знову знайома картина, коли більшість глядачів стоїть впродовж години перед початком сеансу. Відсутність належної вентиляції доводить, що дим душить частину некурящих відвідувачів. Словом, мріяти про хоч якийсь комфорт у наших театрах — безглузда річ»[2264].



Апаратна артемівського кінотеатру, 1930 р.

Жалюгідний стан кінотеатрів висміяв і М. Зощенко у фейлетоні «Кінодрама», опублікованому в Одесі:

«Театр я не ганьблю. Але кіно все-таки краще. Воно вигідніше за театр. Роздягатися, наприклад, не потрібно — гривеники від цього увесь час економиш. Голитися знову ж таки не обов'язково — у пітьмі людей не видно. У кіно тільки в саму залу входити погано. Важкувато входити. Запросто можуть затискати до смерті. А так усе інше дуже благородно. Пристойно виглядає. На іменини моєї дружини поперли ми з нею кінодраму дивитися. Купили квитки. Стали чекати. А народ миттєво скупчився, і усі у дверей мнуться. Раптом відкриваються двері, і панночка говорить: «валяйте». У першу хвилину почалася невелика тиснява. Бо кожному не йметься місце поцікавіше зайняти. Кинувся народ до дверей. А в дверях утворилася пробка. Задні піднажимають, а передні нікуди не можуть. А мене раптом стиснуло як севрюгу і понесло управо. Батюшки, думаю, двері б не роздовбати…»[2265].

2264. Антонов Е. Вказ. пр. — С. 14.
2265. Зощенко М. О. Кинодрама // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 35. — 20–27 липня. — С. 4–5.



Кінотеатр «Модерн» у Харкові

Враженням від відвідування кінотеатру «Модерн» в Харкові ділився і український письменник В. П. Бєляєв:

«Розмахуючи портфелем, я брів по тротуару. “Я в Харкові! Я в Харкові”! — стукала у скронях одна і та ж думка. Поспішали мимо перехожі, і я прагнув нічим не відрізнятися від них, йшов твердо, упевнено, нічому не дивуючись, і мені починало здаватися, що я давній житель цього великого, столичного міста…

З тієї хвилини, як я вийшов з вагону в Харкові, мені усе здавалося, що ось-ось із-за рогу назустріч вирине Печериця так само несподівано, як несподівано з’явився він в потягу.

За рогом Старомосковської на стіні цегляного будинку то спалахував, то згасав принадний напис: «Приголомшливий захоплюючий американський бойовик “Акули Нью-Йорка”. Дві серії в один сеанс. Нервовим і дітям вхід заборонено!!».

Побачивши цей напис, я вдруге за час моєї подорожі втратив голову. Ураз забувши голод, я що було сил пустився туди. Коли ще така цікава картина доповзе до маленького нашого містечка!

Каса поміщалася в темній і сирій арці. По тому, як нервово пробивалися до неї, відпихаючи один іншого ліктями, вісім хлопців, я зрозумів, що продаються останні квитки і на останній сеанс. Раз, два — і я в черзі.

Затиснувши під пахвою портфель, тремтячими руками відстібаю англійські шпильки. Моя черга наближається.

— Наступний! Який ряд? — покрикує зі своєї будочки касирка.

Нарешті, відстебнувши другу шпильку і щохвилини озираючись, дістаю із внутрішньої кишені піджака гроші. Висмикую з пачки наосліп два карбованцеві папірці і відчуваю, що на мене дивляться.

Біля каси, заклавши руки в кишені, стоять два підозрілі бурмили в насунутих на лоб картатих кепках і широких брюках кльош.

“Ракли”! — подумав я і глибше засунув в кишеню піджака пачечку грошей. Нашвидкоруч запхнувши в кишеню чумарки здачу, я схопив синій квиточок і,

розмахуючи портфелем, побіг наздоганяти хлопчиська, що отримав квиток переді мною. — Швидше, золотко! Починається, — підігнала мене білетерка, однією рукою відриваючи контроль, а іншою, повертаючи дерев'яний хрест у проході.

Тільки я влетів до галасливого залу, що гудів, — згасло світло, і зі стіни, розтинаючи темряву, вирвався блакитний промінець. Я наступив по дорозі комусь на ногу. На мене цикнули: "Ох і ведмідь, прости господи"! Я плюхнувся в перше ліпше крісло, прагнучи не дивитися у бік людини, що бурчала на мене… Пройшло хвилин десять.. Я забув, що я в Харкові, що на дворі ніч і ще невідомо, де мені доведеться ночувати.

…Громили Нью-Йорка — страшні, волохаті, з якимись звірячими обличчями, з перебитими носами і квадратними, що видавалися вперед підборіддями — бродили по екрану з величезними "кольтами" і "парабелумами". Вони розпилювали сталеві грати, просвердлювали і зламували каси, що не згорали, наздоганяли один одного на кур'єрських потягах, аеропланах, моторних човнах і автомобілях і вправно, з якоюсь незрозумілою насолодою, впритул вбивали своїх суперників.

Мені здавалося, що я вже десять разів прострілянний наскрізь, і було навіть дивно, як я залишився цілий після цього жахливого видовища. І тільки на вулиці, розпалений, схвильований і задоволений тим, що ще живу, я згадав, що ночувати мені ніде.

І усе через потяг, який прийшов до Харкова з таким запізненням! Приїхав би раніше, завидна — зайшов до комсомолу, дали б мені талончик у гуртожиток. А зараз куди?

Під аркою воріт вже погасили світло, і глядачі виходили наосліп, майже наступаючи один одному на п'яти.

— Не штовхайтеся, заради бога, містер Дуглас! — сказав хтось позаду, і в ту ж хвилину мене сильно ударили в спину.

— Навіщо штовхаєшся? — сказав я, обертаючись до довгов'язого парубка в насунутій на очі кепці.

— Пардон, це не я, це він. — І бурмило, нахабно посміхаючись, кивнув на сусіда.

Тут мене знову пхнули. Та ще й як! Я трохи було не випустив портфеля. І раптом хтось різко каблуком наступив мені на ногу. Я підстрибнув від болю.

"Краще не зв'язуватися, краще потерпіти", — подумав я і, міцно стискаючи портфель, вирвався із напівтемряви арки на освітлену вулицю.

"Ось шахраї чортові! Навчилися хамству у цих американців! Видно, під час сеансу усі способи бійки завчили напам'ять!.. Чужі калоші потоптали! "

На вокзалі, в головному буфеті, ще торгували, і я вирішив перекусити, а потім прилягти де-небудь на лавці і подрімати до світанку»[2266].

У 1925–1927 роках в усіх великих містах України планується розпочати будівництво великих кінотеатрів. У Херсоні для літнього сезону приступили до будівництва кінотеатру на 1 500 місць[2267]. У середині січня 1926 року відбулася II Всеукраїнська кінонарада, в якій взяли участь представники крайових філій

2266.Беляев В. П. На улицах Харькова / Владимир Павлович Беляев // Старая крепость. Книга третья. — Москва: Молодая гвардия, 1971. — С. 57–64.
2267. Етфомгмер. Херсон // Искусство трудящимся. — 1925. — № .17. — 24–30 марта. — С. 18.

ВУФКУ, кінофабрик, а також представники Держплану і Наркомосвіти. На нараді обговорювалися перспективи кіновиробництва, спорудження нових кінотеатрів, розвиток кінопрокату[2268]. Кілька кінотеатрів ВУФКУ намітило побудувати в Харкові — в нагірній частині місткістю 2 000 місць і два в робочих районах по 1 000 місць кожен[2269]. Будівництво планувалося розпочати навесні 1927 року.

План розгортання будівництва кінотеатрів в Україні співпав з початком капітального будівництва Київської кінофабрики, на яке правління ВУФКУ направило усі вільні ресурси. На будівництво кінотеатрів в Харкові необхідно було знайти 700 000 карбованців. Правління ВУФКУ прийняло рішення — 25% необхідної суми виділить відомство, а 75% намагатися отримати від банків як кредит. Крім того, крайовий відділ ВУФКУ обговорював з Правлінням можливість будівництва в Харківському міському парку великого літнього кінотеатру за зразком Берлінського «Луна-парку». Для будівництва такого кінотеатру було потрібно майже 500 000 карбованців[2270]. У разі отримання довгострокових кредитів і допомоги місцевих органів ВУФКУ планувало в Харкові відкрити ще 2–3 літні кінотеатри в робочих околицях[2271]. На будівництво кінотеатрів Харківський крайвиконком узяв кредит у банках, згідно з постановою Раднаркому УРСР[2272].

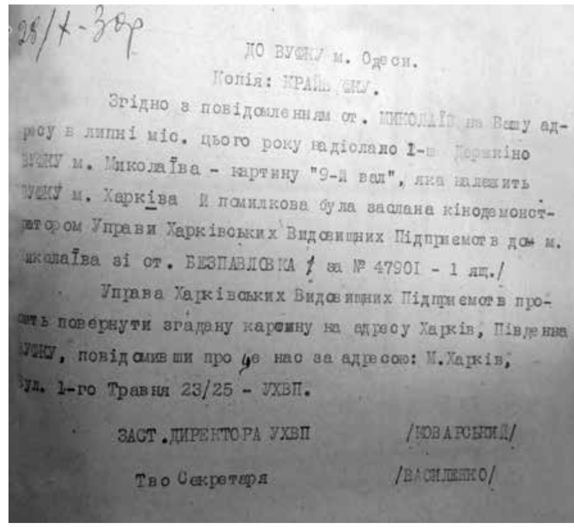
Для ліквідації кінотеатральної кризи, яка гостро відчувалася у великих центрах, на Донбасі також було вирішено розпочати будівництво нових кінотеатрів. У цьому напрямі ВУФКУ вело переговори з окрвиконкомом, з пропозицією взяти пайову участь у будівництві[2273].

У Одесі обласний відділ ВУФКУ розробив план спорудження грандіозного кінотеатру за зразком столичних європейських кінотеатрів на місці кінотеатру «Червона зірка». Кошторис будівництва склав близько 150 000 карбованців, а будівельні роботи повинні були тривати рік. Першу закладку планувалося зробити в 1928 році[2274]. У зв’язку з організацією будівництва цього кінотеатру Пленум Одеської міськради доручив бюро секції відпрацювати питання про можливість отримання в місцевих банках позики у розмірі 300 000 карбованців[2275]. У результаті замість планованих 300 000 карбованців було відпущено 150 000 — на спорудження кінотеатру на 1 200–1 500 місць на місці «Червоної зірки» і кінотеатру на 1 600 місць — на місці колишнього кінотеатру «Дзеркало життя». Особливу увагу планувалося приділити обслуговуванню курортів і спорудженню літніх кінотеатрів[2276]. На облаштування літніх кінотеатрів Обласним відділом ВУФКУ було

2268. Кінохроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 2(11). — 12–19 січня. — С. 11.
2269. Хроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–15 грудня. — С. 11; Кінотеатри в Харкові: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 23
2270. Найближча робота краєвого відділу ВУФКУ в Харкові: (Бесіда з заввідділом Харківського крайового відділу ВУФКУ тов. Бас) // Нове мистецтво. — 1927. — № 5(46). — 1 лютого. — С. 18.
2271. Харківський Краєвий Відділ ВУФКУ в 1926–27 році: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 40. — 22 жовтня. — С. 8.
2272. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 17.
2273. Хроніка: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 21(62). — 25 жовтня. — С. 15.
2274. Работа ВУФКУ в Одессе: (Беседа с зав. отделом тов. Сквирским) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5.
2275. Горсовет о работе ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21. — С. 12.
2276. Кино-строительство к летнему сезону: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 24. — С. 17.

асигновано 30 000 карбованців[2277]. У 1927 році в Прилуках за рахунок місцевого бюджету літній кінотеатр у міському саду на 450 місць був перебудований в театр-цирк на 1 500 місць, переоблаштування обійшлося в 31 500 карбованців. В Умані, також за рахунок місцевого бюджету, побудували літній кінотеатр на 750 місць вартістю 16 000 карбованців.

Стосовно будівництва в Україні кінотеатрів розширене засідання Президії ВУК Робмису в липні 1928 року ухвалило спеціальну резолюцію:


28/X-30 р

ДО ВУФКУ м. Одеси.

Копія:

Згідно з повідомленням от. на Вашу адресу в липні міс. цього року надіслано 1-м Держкіно ВУФКУ м. Миколаїва - картину "9-й вал", яка належить ВУФКУ м. Харківа й помилкова була заслана кінодемонстратором Управи Харківських Видовищних Підприємств до м. Миколаїва зі от. БЕЗПАВЛОВКА / за № 47901 - 1 ящ./

Управа Харківських Видовищних Підприємств просить повернути згадану картину на адресу Харків, Південна ВУФКУ, повідомивши про це нас за адресою: М.Харків, Вул. 1-го Травня 23/25 - УХВП.

ЗАСТ.ДИРЕКТОРА УХВП /КОВАРСЬКИЙ/

Тво Секретаря /ВАСИЛЕНКО/

«…8. Визнаючи, що збільшення дохідности ВУФКУ в найближчий період може виникнути не по лінії підвищення вартості прокату, а виключно по лінії збільшення мережі кінотеатрів, і враховуючи зношеність більшості кінотеатрів, вважати необхідним, щоб Правління ВУФКУ значно посилило темп будівництва кінотеатрів, а також капітальний ремонт існуючих. Разом з цим визнати ненормальним, що Правлінням ВУФКУ не збільшено мережу літніх кінотеатрів, відсутність яких не дозволяє повністю використовувати літній сезон. Вважати необхідним просування питання про будівництво нових кінотеатрів також і по лінії місцевих виконкомів…»[2278].

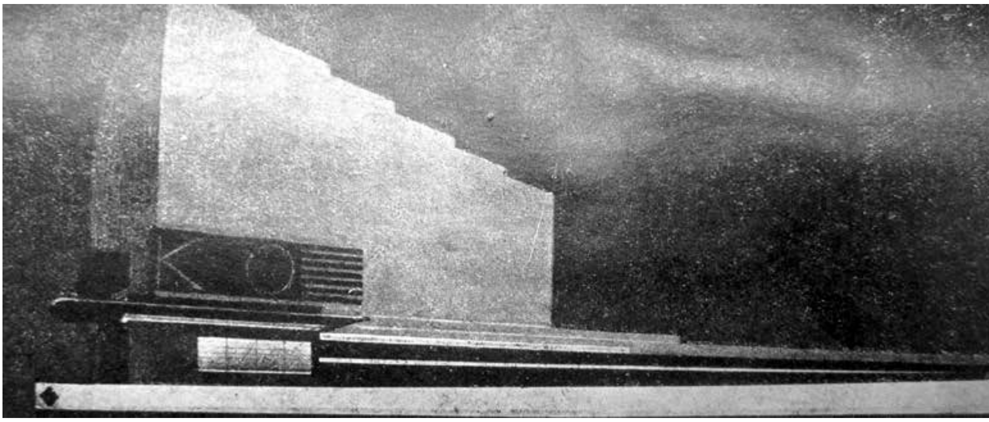
У 1928 році приймається п'ятирічний план розвитку української кінематографії. План передбачав будівництво п'яти великих кінотеатрів на 1 800 місць кожен і 12 — меншої місткості[2279]. Але це будівництво, по постанові найвищих органів, мало проводитися тільки за умови отримання ВУФКУ у місцевих організацій певних довгострокових кредитів. За задумом нові кінотеатри мали кардинально відрізнятися від існуючих кінозалів. У зв'язку з цим вирішили відмовитися від розробки проектів по індивідуальних замовленнях. Для будівництва кінотеатру на ділянці в районі Петрівців, яку виділила Київська міськрада, оголосили Всесоюзний конкурс на ескізний проект. Поступило на розгляд журі 24 проекти, з яких преміювали авторів чотирьох (двоє з Москви і по одному з Києва і Ленінграда).

У процесі обговорення будівництва нових кінотеатрів розгорілася дискусія відносно облаштування в нових кінотеатрах гардеробу. Але від цієї ідеї відмовилися, оскільки гардероб збільшує кубатуру і відповідно вартість будівлі, заважатиме евакуації глядачів на випадок пожежі і, нарешті, велика частина публіки потрапляє в кінотеатр випадково і не хоче роздягатися, що доведено досвідом московських

2277. ВУФКУ: (Беседа с зав. областным отделом ВУФКУ тов. Катцент) // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32. — С. 13.

2278. Про стан роботи ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 5.

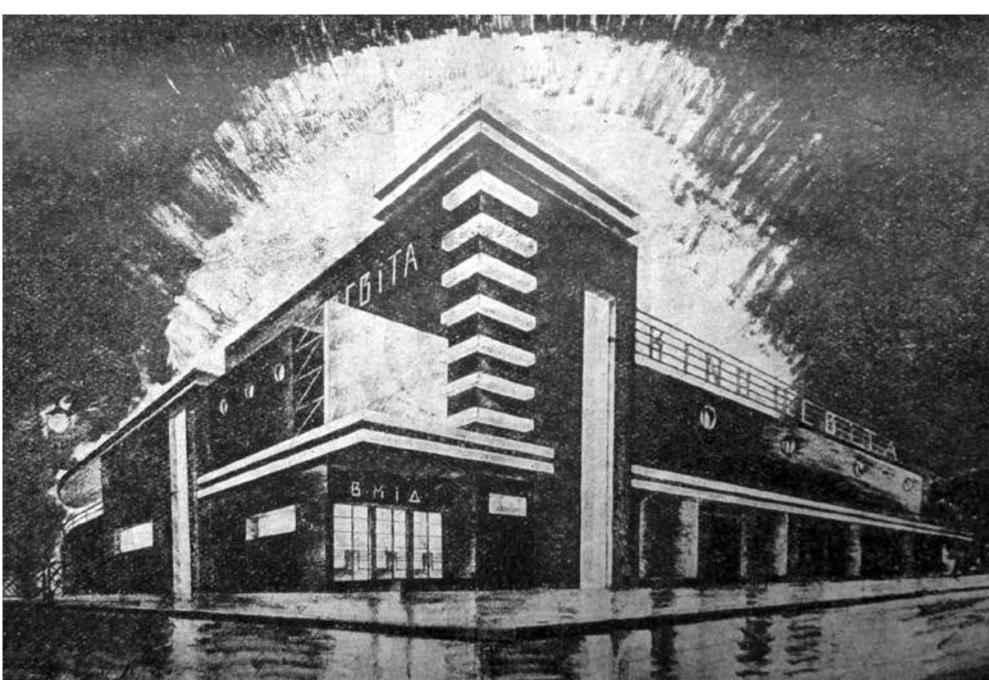
2279. 5-річний план ВУФКУ: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 28.



Проект кінотеатру, якому присуджено Четверту премію

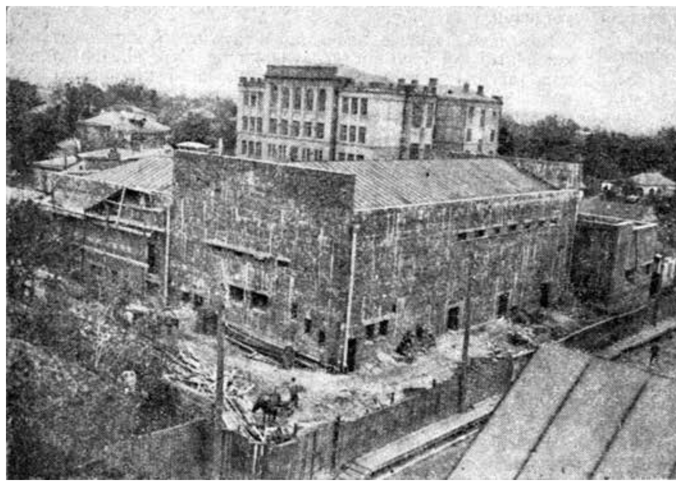


Проект кінотеатру, якому присуджено Третю премію



Проект кінотеатру, якому присуджено Першу премію

і ленінградських кінотеатрів[2280]. Четвертий аргумент на користь відмови від гардеробу був воістину фантастичним: «4) через деякий час, коли побутові умови і техніка покращають, то глядачі зможуть не лише не хотіти роздягатися, але і не ходити в театр, бо кожен удома матиме можливість дивитися кінокартину»[2281].



Кінотеатр «Холодногірський» у Харкові

У кінці 1928 року остаточно було вирішено за участі місцевих організацій розпочати будівництво нових кінотеатрів у Києві на Петрівці на 700 місць і в Кривому Розі на 750 місць. У цей же час було закладено фундамент кінотеатру на 520 місць в Тульчині. Крім того, розроблявся проект кінотеатру для Вінниці на 700 місць, будівництво якого планували розпочати навесні 1929 року з тим, щоб закінчити восени 1930 року. Крім того, у цей ж термін передбачалося побудувати два кінотеатри в Харкові: один на 750 місць в Холодногірському районі, другий на 1 000 місць — у Червонозаводському районі, причому на проект другого оголосили Всесоюзний конкурс. ВУФКУ запропонували вести будівництво нових кінотеатрів, використавши для цього кредити Цекомбанку, Міськбанку і асигнувань на комунальне будівництво[2282]. Передбачалося також навесні 1929 року почати будівництво кінотеатру в одному з робочих селищ Донбасу[2283].

Голова правління ВУФКУ І. Воробйов вважав інвестиції в будівництво кінотеатрів дуже вигідним. За його підрахунками витрачені кошти дуже швидко окупаються: «Якщо узяти такий показник, як повернення інвестованих в кінематографію коштів, особливо по лінії кінотеатрів, то, за певними розрахунками, капітал, вкладений в кінотеатри, повертається протягом п'яти, максимум шести років на усі 100%. Ні в одній іншій області промисловості, вкладені капітали так швидко не повертаються»[2284].

Промфінплан ВУФКУ на 1928/29 господарський рік передбачав на капітальне будівництво і реконструкцію кінотеатрів витратити 1 184 900 карбованців (з яких

2280. У московських кінотеатрах працювали платні артільні гардероби, за послуги яких доводилося платити від 5 до 10 копійок (20% вартості квитка). Див.: Косой Н. Бесплатный гардероб // Новый зритель. — 1928. — № 4(211). — 12 января. — С. 9.
2281. Воронель Л. Конкурс на екрані // Кіно. — 1929. — № 21/22(69/70). — Листопад. — С. 7.
2282. Окрвиконком про кінофікацію міста [Ред. ст.] // Вісті. — 1929. — № 54(2547). — 6 березня. — С. 8.
2283. Там же; Кінофікація Донбасу: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1928. — № 31. — 5 лютого.
2284. Воробйов І. Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії. — К.: ВУФКУ, 1929. — С. 14.

344 000 — припадало на місцевий бюджет). Відповідно до цього плану передбачалося будівництво 8 нових кінотеатрів і 3 кінотеатри відремонтувати. Будівництво кінотеатру на 1 500 місць, заплановане Одеським крайвідділом ВУФКУ, до загального промфінплану ВУФКУ не вносилося[2285]. Проте план кінофікації України на 1928/29 господарський рік через відсутність фінансування на місцях не було виконано. І 29 травня 1930 року Колегія Наркомосвіти УРСР вимушено скоректувала план ВУФКУ на 1929/30 господарський рік:



Типовий районний кінотеатр у сел. Солоне Дніпропетровської обл.

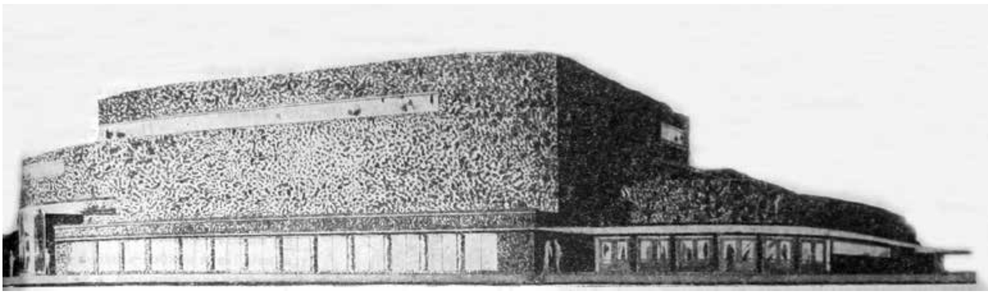
«Констатувати, що 1928-29 роках план будівництва кінотеатрів через відсутність асигнувань від окрвиконкомів не було виконано, — затвердити на 1929-30 господарський рік виходячи лише з асигнувань окрвиконкомів будівництво кінотеатрів по таких містах: Харків — 2, Київ — 1, Кривий Ріг — 1, Тульчин — 1 і у Вінниці — 1. Будуючи кінотеатри, потрібно зважати на можливість переходу їх на звукове кіно. Запропонувати ВУФКУ забезпечити усе кінотеатральне будівництво відповідними кредитами і будівельними матеріалами. Основною фінансовою базою для випуску фільмів і будівництва взагалі є прокатні вступи. Констатуючи зменшення прокату минулого року, вважати за необхідне залишити ті ж ставки минулого року і на 1929/30 операційний рік»[2286].



Типовий кінотеатр у Києві

У 1930 році на будівництво запланованих кінотеатрів, а також на перебудову в Александрії синагоги на кінотеатр

2285. Звіт Всеукраїнського комітету профспілки робітників мистецтв (1927–1929) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — 4(36). — Квітень. — С. 47
2286. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріату Освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.



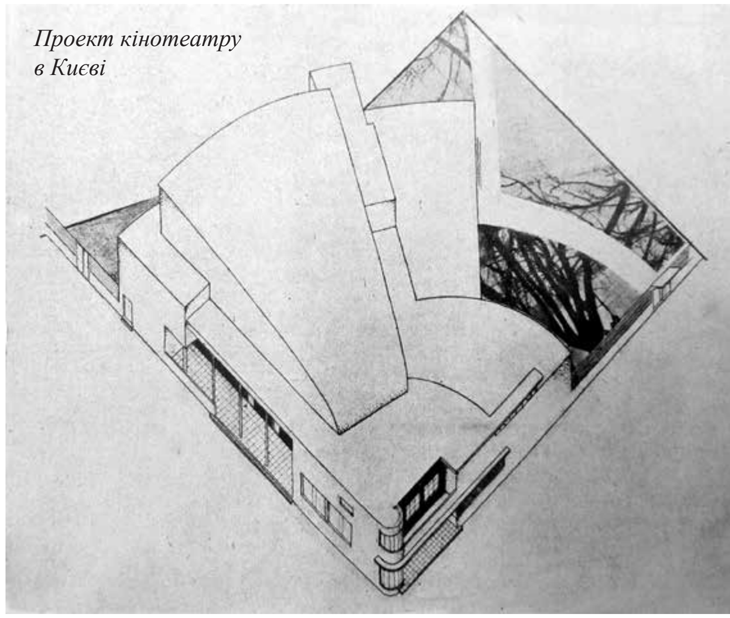
Проекти кінотеатрів у Харкові



було асигновано більше 1 700 000 карбованців[2287]. Максимальними темпами будівництво почалося в Харкові. За планами крайового відділу ВУФКУ у жовтні 1930 року очікувалося закінчення будівництва двох кінотеатрів — на Холодній Горі і на вулиці Плеханівській[2288]. Крім того, крайовий відділ підготував проекти для будівництва нових кінотеатрів — на 1 500 місць на вулиці Пушкінській, на Тракторобуді — на 1 000 місць і двох кінотеатрів у робочих районах міста[2289]. У квітні 1930 на засіданні Раднаркому голова правління ВУФКУ Воробйов відрапортував, що українські міста майже повністю кінофіковані[2290].

Переломним для розвитку кіномережі і кіновиробництва Союзу став 1928 рік. Як вже відзначалося в підрозділі «Процеси формування нормативно-правової бази ВУФКУ», І Всесоюзна партійна нарада по кіно при ЦК ВКП(б), що відбулася з 15 по 21 березня, заклала фундамент перетворення усього радянського кінематографу. Парткінонарада з метою збільшення зростання кіномережі ухвалила резолюцію — увесь прибуток від кінематографу направити на розвиток кіносправи. Податки, у тому числі і Соцстрах, виплачувані кінематографією, необхідно зменшити, оскільки вони в три рази більше ніж податки інших видів промисловості. За підрахунками, це дозволило б декілька мільйонів карбованців направити на кіносправу. Також на нараді зазначалося про необхідність зниження орендної

2287. І. Ж. Вказ. пр.
2288. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 7. — Арк. 195.
2289. Перспективи кінофікації України: [Ред. ст.] // Вісті ВУЦВК. — 1930. — 20 липня.
2290. Там само.



Проект кінотеатру в Києві

плати для кінотеатрів, що, на думку делегатів, сприятиме розширенню мережі кінотеатрів, особливо в робочих районах і селах.

Після закінчення Союзної кінонаради почалися планомірні процеси централізації радянської кінематографії, тобто підпорядкування кіновідомств республік єдиному центру. Також був прийнятий рад постанов, що відкривають широкі можливості для розвитку кінематографу.

12 липня 1928 року Раднарком РРФСР приймає постанову «Про основні директиви по складанню п'ятирічного плану розвитку кіносправи в РРФСР». Згідно з положенням постанови усі доходи від кінематографії спрямовували виключно на розвиток кіносправи[2291]. 10 липня 1929 року ЦВК СРСР і Раднарком РСР видають постанову «Про податкові пільги для кінопромисловості», що звільняє усі кінотеатри при установах, промислових підприємствах, військових частинах, професійних і інших громадських організаціях від сплати усіх загальнодержавних і місцевих податків[2292]. 7 грудня 1929 року Раднарком СРСР видає постанову «Про посилення виробництва і показу політико-освітніх кінокартин», яка регламентувала вжити заходів для подальшого зниження тарифів по прокату політико-освітніх фільмів для сільських кіноустановок і кінопересувок[2293].

Союзні постанови приймалися для виконання усіма республіками, або на їх основі видавалися аналогічні постанови на місцях. 7 серпня 1929 року ЦВК СРСР і Раднарком СРСР прийняли постанову «Про фонди кінофікації»[2294] для за-

2291. Об основных директивах по составлению пятилетнего плана развития кинодела в РСФСР: Постановление РНК РСФСР от 12 июля 1928 г. // Собрание узаконений Рабоче-крестьянского правительства РСФСР. — М., 1928. — Отдел первый. — № 87. — Ст. 571

2292. О налоговых льготах для кінопромисловості: Постановление ЦИК СССР и РНК СССР от 10 июля 1929 г. // Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик. — 1929. — № 48. — Ст. 422.

2293. Об усилении производства и показа политико-просветительных кинокартин: Постановление РНК СССР от 7 декабря 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — Отдел первый. — № 76. — 31 декабря. — Ст. 738.

2294. О фондах кинофикации: Постановление ЦИК СССР и РНК СССР от 7 августа 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — Отдел первый. — № 69. — 15 ноября. — Ст. 641.

безпечення найефективнішого використання коштів, що надходять від прокату на розвиток кіномережі і кінофікації. На базі цієї постанови ВУЦВК і Раднарком УРСР видали 25 січня 1930 року постанову «Про фонди кінофікації УРСР».

Спеціальні фонди створювалися для розвитку справи кінофікації в Україні, шляхом акумулювання необхідних ресурсів і подальшого планового їх розподілу. Окружні і міські фонди поповнювалися з прибутку абсолютно усіх комерційних кіноустановок на території України незалежно від їх прямого підпорядкування. Усі кіноустановки зобов'язалися перераховувати до фондів від 50 до 75% від прибутку. Основні завдання фондів були прописані у статтях 2 і 3 постанови:

«2. <…> Міські фонди кінофікації призначаються, в першу чергу, на будівництво і облаштування нових кінотеатрів на території міста, особливо в робочих районах, а в другу чергу — на капітальний ремонт і розширення діючих міських кіноустановок.

Увага 1. Використання коштів окружного і міських фондів кінофікації на покриття втрат діючої кіномережі не допускається.

3. Центральний фонд кінофікації призначається для регулювання місцевих фондів кінофікації, на видачу субсидій маломіцним округам і містам, на будівництво кінотеатрів в робочих районах, селах і місцевостях, що не мають кінотеатрів або що мають недостатню їх кількість»[2295].

Крім того, постанова «Про фонди кінофікації УРСР» (стаття 15) передбачала створення Всеукраїнської комісії кінофікації, на яку покладалося:

«1) розробляти загальні директиви і заходи по кінофікації УРСР;

2) розглядати щорічні плани кінофікації;

3) знаходити засоби, необхідні на здійснення намічених планів кінофікації;

4) розглядати плани кооперації сільської кіномережі;

5) управляти роботою окружних комісій кінофікації;

6) розподіляти кошти центрального фонду кінофікації на підставі затверджених Президією Всеукраїнського центрального виконавчого комітету планів розподілу цих коштів;

7) здійснювати усі інші заходи, спрямовані на максимальний розвиток справи кінофікації в УРСР»[2296].

Голова Всеукраїнської комісії кінофікації призначався Президією ВУЦВК. До комісії входили по одному представникові від Наркомосвіти УРСР, Наркомфіну УРСР, ВУФКУ, ВУРПС, а також від Центрального правління ТДРК.

Згідно з п'ятирічним планом передбачалося спорудження ВУФКУ 25 нових кінотеатрів, з них 20 — по 700 місць і 5 — по 1 800 місць кожен, крім того, передбачалося збільшення мережі комерційних кінотеатрів за рахунок будівництва таких спеціально організованими акціонерними товариствами, а також ресурсами місцевого бюджету у кількості 27 одиниць[2297].

2295. Про фонди кінофікації УСРР: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 25 січня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1930. — № 6(196). — 4–11 лютого. — Арт. 88.
2296. Там само.
2297. Кацанов Я. О пятилетке украинской кінопромисловості // Рабис. — 1929. — № 4. — 22 января. — С. 10.

4.3 Клубний кінопрокат

Вивчення матеріалів 1920-х років показало, що кінороботa в клубах носила більшою мірою комерційний характер і не відповідала поставленим перед нею освітнім і агітаційно-пропагандистським завданням. Більшою мірою робота клубів зосереджувалася на бібліотечному, музейно-виставковому, театральному і образотворчому напрямах. Профспілкові клуби, що мають кіноустановки, давали від одного до чотирьох сеансів на тиждень. Із 1921 року кіносеанси стають платними, прибуток від них клуби направляли на благоустрій і інші власні потреби. Комерціалізація клубного кінопоказу викликала нарікання з боку громадськості і профспілкових органів.

Вивчення спеціалізованої преси 1921–1930 років, а саме профільних журналів профспілкових організацій і Наркомосвіти («Шлях до комунізму», Харків, 1921–1924; «Шлях до комунізму», Харків, 1924; «Освіта і мистецтво», Харків, 1922; «Культробітник», Харків, 1927–1930; «Селянський будинок», Одеса, 1924–1930; «Театр, клуб, кіно», Одеса, 1927–1928; «Робочий клуб», Харків, 1925–1930, «Робочий клуб», Москва, 1924–1928; «Робочий клуб», Ленінград, 1925–1926; «Клуб», Москва, 1925–1928; «Культурний фронт», Москва, 1924–1930; «Клуб і революція», Москва, 1929–1930), показало, що кінематографу в науково-освітньо-пропагандистській роботі клубів практично не приділялося уваги. У тих нечисленних статтях, присвячених кінопоказу в клубах, в основному висвітлювалася проблема протипожежного стану залів[2298], недолік культурфільмів[2299], відмова від використання фільмів в лекційній роботі[2300] і т. д.

Перехід у роки НЕПу на самоокупність клубів, театрів і кіноустанов започаткував довготривалий конфлікт між професійними спілками і кінопрокатними організаціями. Причому цей конфлікт спостерігався і в РРФСР, і в УРСР. І лише до кінця 1920-х років, багато в чому завдяки жорсткій критиці про недооцінку освітньої і пропагандистської ролі кінематографу в роботі клубів, що прозвучала з трибун XIV і XV з'їздів ВКП(б), конфліктна ситуація була вирішена.

В Україні разом із комерційним кінопрокатом існував і клубний кінопрокат, що виник невдовзі після революції. З 1918 року націоналізація кінотеатрів проходила «знизу». Їх захоплювали під солдатські, профспілкові й інші клуби. Концепцію роботи клубів сформулювала Н. К. Крупська в 1918 році:

«Лекції, доповіді, кінематографічні сеанси, спектаклі мають бути лише святами, що дають новий, багатший зміст, нову силу цій повсякденній активній роботі членів клубу. Такий клуб, що об'єднує в собі цілий ряд найрізноманітніших діяльних груп своїх членів, ніколи не занепаде і не стане збитковим. Він буде одним із каменів, які підуть на спорудження великої будівлі соціалістичної культури»[2301]. У 1921–1922 роках радянська влада змогла налагодити відносно стабільну роботу

2298. А. Кино в клубе // Рабочий клуб (Харьков). — 1926. — № 1(13). — Январь. — С. 78–79.
2299. Аронов Гр. Кинофильмы в лекционной работе // Культработник. — 1927. — № 13/14(36/37). — 20 июля. — С. 18.
2300. Котен Г. Научное кино // Культработник. — 1927. — № 13/14(36/37). — 20 июля. — С. 69–71; Скворцов В. Наукове кіно залізничників // Культробітник. — 1929. — № 22(94). — Листопад. — С. 42.
2301. Чем должен быть рабочий клуб // Крупская Н. К. Собрание сочинений в десяти томах. — Т. 8. — М.: Издательство Академии педагогических наук, 1960. — С. 12.

міських клубів в Україні. До клубів пропускали тільки членів профспілок, робітників і службовців того заводу або фабрики, яким вони належали, комуністів і комсомольців[2302]. Працювали вони, як правило, без широкої реклами. Політична, освітня спрямованість клубного кінорепертуару, повинна була захистити робоче середовище від впливу дрібнобуржуазної ідеології, поширюваної комерційним екраном. Робочих клубів було приблизно стільки ж, скільки і комерційних кінотеатрів, вони були загальнодоступні, вартість квитків на кіносеанси була всього 10, а іноді — і 2–3 копійки. Проте відвідувалися вони робітниками і їх сім'ями не так охоче, як комерційні кінотеатри. Розвиток освітньої діяльності клубів стримувався відсутністю ресурсів, тому багато клубів було переведено на самоокупність.

Новий етап економічної політики Радянської влади змінює і політику у сфері мистецтв: багато безкоштовних установ Народного Комісаріату Освіти (Наркомосвіти) стають платними. Деякі переводяться на господарський розрахунок. Також і книги більше вже не розподіляються безкоштовно по бібліотеках, а продаються. Одночасно з цим як в області економічній, так і в області культурно-освітній виникають приватні підприємства, в бурхливому темпі проявляється приватна ініціатива. «Сотні приватних театрів, естрад, приватних видавництв, сотні тисяч нових буржуазних за своїм ідейним змістом книг. Воскресли старі ділки і художники слова, пера, пензля. Ринок наповнюється художньо-літературними творами старого світу. Як Фауст Гьоте викликав земних духів, так НЕП — буржуазну стихію — відзначав у своєму виступі зав. Відділом Мистецтва Головполітосвіти УРСР Р. А. Пельше. — Утворився новий фронт: фронт боротьби проти буржуазної ідеології»[2303].

В умовах НЕПу до спеціальних завдань клубно-масової роботи було віднесено:

«а) усна і друкарська агітація за клуб;

б) організація клубних робіт;

в) практичне побутове обслуговування робітників;

г) використання мистецтва;

д) організація самообслуговування членів;

е) організація в клубі суспільно сімейного вогнища;

ж) робота серед дітей (кращий засіб для залучення жінок),

з) організація клубних вечорів і свят; и) організація написання листів, довідкового бюро»[2304].

А форми і методи масової роботи з аудиторією клубів визначалися в наступному:

«а) ілюстративно-образотворча (плакат, художнє сповіщення, діаграма, транспарант, картини;

б) друкарське слово (газета, книга, журнал);

в) живе слово (бесіда, лекція, диспут);

г) художні імпровізовані демонстрації свята;

2302. Положение о единой клубной сети УССР: Приказ НКВД УССР // Бюллетень Народного комиссариата внутренних дел. — 1922. — № 15/16. — 24 ноября и 1 декабря. — Ст. 503/569.
2303. Пельше. Искусство и революция // Путь к коммунизму. — 1922. — № 10. — Ноябрь. — С. 18.
2304. Щелканов Г. Массовая работа в клубе // Путь к коммунизму. — 1922. — № 8/9. — Июль–август. — С. 79.

д) масові видовища і постановки (кіно, спектаклі, вечори, суди, інсценування, ігри);

е) осередки фізичної культури, санітарно-гігієнічна освіта;

ж) екскурсії»[2305].

Початком зародження сільбудинків прийнято вважати квітень 1920 року, коли був відкритий в Харкові перший сільбудинок за ініціативою Наркомзему[2306]. 21 квітня 1921 року вийшов декрет Раднаркому «Про міські сільбудинки», згідно з яким організація сільбудинків почалася в губернських і повітових містах[2307]. Циркулярним розпорядженням Наркомзему від 30 липня 1921 року сільські і міські сільбудинки були переведені на самоокупність[2308]. Наркомзем звертав серйозну увагу на пошук відповідних працівників, які б зуміли підняти на належний рівень роботу в будинках, і цим зробити сільбудинки як волосні, так і сільські дійсними центрами поширення сільськогосподарських знань. У грудні 1921 року Раднаркомом було видано декрет про перетворення сільських будинків. Наявні у волостях і селах народні будинки були відповідно реорганізовані[2309].

Станом на 1 січня 1922 року в Україні налічувалося лише 224 сільських будинків, з них: 127 діючих і 97 — у стадії організації. За звітний період ці цифри змінилися таким чином: функціонуючих сільбудинків числилося 150, у стадії організації — 75[2310]. До 1924 року кількість сільбудинків зросла до 1 465[2311].

На початку лютого 1922 року відбулася Всеукраїнська нарада завідувачок сільських будинків. Згідно з постановою цієї наради було прийнято заходи з метою утворення грошового фонду для організації сільбудинків із 5% відрахування валового доходу кожного для кращого облаштування вже організованих і утворення нових сільських будинків. Доповідь закінчувалася зауваженням щодо того, що міські сільбудинки обтяжені промисловими і місцевими податками, що заважає їм розвиватися.

Стосовно ж основних потреб для розвитку і зміцнення сільбудинків, то вони зводилися до необхідності видати новий статут сільбудинків; звільнення сільбудинків як політосвітянських центрів від податкового тягаря; і поповнення штату достатньою кількістю партійних керівників[2312].

2305. Там само. — С. 80.

2306.Із звіту Всеукраїнського управління сільбудинками про історію створення та стан сільбудів за 1921–1924 рр. // ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 5. — Спр. 18. — Арк. 34, 43–46, 51а; Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927; Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 353.

2307. О городских сельбудынках: Декрет РНК УССР от 19 апреля 1921 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — Х., 1921. — № 7. — 19–27 апреля. — Ст. 196; Положение о «Селянских будынках» // Путь к коммунизму. — 1921. — № 1. — Июнь. — С. 59–64.

2308. Официальный отдел // Путь к коммунизму. — 1922. — № 5. — Апрель. — С. 200.

2309. Работа сельбудинков (октябрь 1921 — июнь 1922) По докладу Главн. Упр. Сельбудинков // Путь к коммунизму. — 1922. — № 8/9. — Июль–август. — С. 238.

2310. В Главполитпросвете // Путь к коммунизму. — 1922. — № 5. — Апрель. — С. 144.

2311. Із звіту Всеукраїнського управління сільбудинками про історію створення та стан сільбудів за 1921–1924 рр. // ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 5. — Спр. 18. — Арк. 35; Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 354.

2312. Работа сельбудинков (октябрь 1921 — июнь 1922) По докладу Главн. упр. сельбудинков // Путь к коммунизму. — 1922. — № 8/9. — Июль–август. — С. 239.

На засіданні широкої колегії Головполітосвіти 22 лютого 1922 року, по доповіді Наркома освіти Г. Ф. Гринька, приймається спеціальна постанова про перетворення і завдання сільбудів. Засідання визнало необхідним повне скорочення мережі сільбудів з посиленням їх централізації; майново-експлуатаційна сторона волбудів має бути збережена за будинками з об'єднанням таких в мережу господарської кооперації; мережа сільбудів має субсидуватися державою. На підставі десяти пунктів постанови, доручити Пилипенку, Гриньку і Озерському розробити положення про сільбудинки і хати-читальні, передбачивши їх соціальну базу[2313].

За даними на 1 березня 1922 року, по типах будинки розподілялися таким чином: губернських значилося 10, повітових — 69, волосних — 64 і сільських — 7. Незавершених будівництвом було: повітових — 14 і волосних — 61[2314]. У березні цього ж року Колегія Наркомосвіти прийняла рішення про скорочення селянських будинків і подальше розширення мережі волосних будинків, із перебудовою, в першу чергу, народних будинків у волбудинки[2315].

У квітні 1922 року було прийнято декрет Раднаркому про волосні й сільські будинки[2316]. Функції сільських будинків були дуже різноманітні. Згідно з положеннями вони повинні були стати центром політосвітянської роботи на селі, яка виражалася в ліквідації сільськогосподарського невігластва, облаштуванні музеїв, бібліотек читалень, лекцій, курсів, популяризації колективних форм сільського господарства і взагалі повинні були служити місцем концентрації усієї політосвітянської роботи. Крім того, на них покладалися не менш важливі господарсько-економічні завдання, що полягають в пропаганді, інтенсифікації і вдосконаленні сільського господарства.

2 травня 1922 року виходить постанова за підписом заступника голови Головполітосвіти УРСР Г. Дубка. У документі говорилося, що на 15 червня 1922 року призначено Всеукраїнську Нараду по пропагандистській роботі, на якій будуть підведені підсумки організаційної роботи і конкретної розробки положень єдиної комбінованої мережі політосвітзакладів; розробка питань змісту і методології політосвітроботи; розробка питань постачання і фінансування. А програма пленуму, у тому числі, включала доповіді про постачання і фінансування клубного будівництва[2317].

Відповідно до звіту Всеукраїнського Управління Селянськими Будинками, кількість їх на 1 липня 1922 року складала 232. З них: губернських — 10, сільських — 9, повітових — 66 і волосних — 147. До липня 1921 року сільські будинки були на державному утриманні, але через дефіцит коштів не могли розвиватися нормально[2318]. У середньому на один кінофікований сільський будинок число кіносеансів на місяць складало 4 із середнім відвідуванням 552 глядачі[2319].

2313. В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 5. — Апрель. — С. 145.
2314. Там само.
2315. В Наркомпросе: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 70(662). — 26 марта. — С. 4.
2316. Работа сельбудинков (октябрь 1921 — июнь 1922) По докладу Главн. упр. сельбудинков // Путь к коммунизму. — 1922. — № 8/9. — Июль–август. — С. 237.
2317. Официальный отдел // Путь к коммунизму. — 1922. — № 5. — Апрель. — С. 200.
2318. Работа сельбудинков (октябрь 1921 — июнь 1922) По докладу Главн. упр. сельбудинков // Путь к коммунизму. — 1922. — № 8/9. — Июль–август. — С. 238.
2319. Работа сельбудинков (октябрь 1921 — июнь 1922) По докладу Главн. упр. Сельбудинков // Путь к коммунизму. — 1922. — № 8/9. — Июль–август. — С. 240.

На початку жовтня 1922 року Наркомосвіти України розробив основні положення про роботу і структуру клубів. У «Кодексі законів про народну просвіту УРСР»[2320] у статтях 716–724 другої глави «Типи клубів і їх робота» зазначалося, що по масштабу і прийомам політико-освітньої роботи клуби розподіляються на чотири категорії:

а) клуби-осередки при невеликих виробничих підприємствах, військових частинах, солідних радянських установах і т. п.; у селах відповідно — хати-читальні;

б) місцеві клуби — при великих підприємствах і військових частинах;

в) районні клуби — в промислових центрах, спільні для усіх клубів-осередків і місцевих клубів цього району; у селах, відповідно — волосні будинки;

г) центральні клуби — по одному на повітове або губернське місто (ст. 716)[2321].

Центральні клуби, окрім спільної для усіх клубів різних категорій роботи, мали вести роботу по самоосвіті своїх членів у формі поглиблених гурткових і студійних занять з усіх галузей суспільно-політичних і загальноосвітніх знань, організовувати студії по усіх видах мистецтв, пересувні показові трупи, хори, музичні групи, оркестри, мати лекторське бюро, соціальний музей, виставки і т. п. Направляти і координувати роботу усіх клубних одиниць району своєї дії. При клубах відкриваються стаціонарні бібліотеки, база пересувних бібліотек для обслуговування підлеглих їм клубів, школи партосвіти, театри, кіно, а також різні господарські підприємства і т. п. (ст. 721)[2322].

Також була сформульована чітка структура управління клубами. Тепер завідуючі клубами призначаються Губернською і Повітовою Політосвітою. При них, на правах дорадчого органу, організовуються ради на засадах обрання із середовища членів клубу. Право утворення клубів, також, як і керівництво їх діяльністю і контроль над ними, покладається виключно на Головполітосвіти і його місцеві органи (ст. 722, 723)[2323].

З переходом на самоокупність і госпрозрахунок перед дирекцією клубів встає дилема — використати кінопокази по прямому призначенню, тобто демонструвати робочому глядачеві виключно фільми «Виховно-освітнього характеру» або намагатися отримати матеріальний прибуток з комерційних кінопрограм, для подальшого фінансування прямої роботи клубів — культурно-виховної і політико-освітньої. Головполітосвіти ухвалило використати наявні у фотокіноуправлінні наукові фільми для демонстрації в робочих районах. Перші досліди в цьому напрямі планувалося провести в Харківських робітничих клубах[2324].

Але практика засвідчила, що і ВУФКУ не мало наміру упускати свій фінансовий інтерес від прокату фільмів в робітничих і сільських клубах. Таким чи-

2320. Див.: Кодекс законов о народном просвещении УССР, утвержденный ВУЦИК 1 ноября 1922 г. на основании Постановления сессии (3) созыва (6) ВУЦИК от 16 октября 1922 г. — Х.: Наркомпрос УССР, 1922. — 78 с.; О введение в действие Кодекса законов о народном просвещении (22 ноября 1922 г.): Постановление ВУЦИК от 22 ноября 1922 г. // Собрание Узаконений и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Украины. — 1922. — № 49. — Отдел первый. — 19 декабря. — Ст. 729; Вісті ВУЦИК. — 1922. — № 283. — 15 декабря.
2321. Книга четвертая // Путь к коммунизму. — 1922. — № 10. — Ноябрь. — С. 49.
2322. Там само. — С. 50.
2323. Там само.
2324. Использование научных фильм: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 290(872). — 27 декабря. — С. 3.

ном, вже у 1922 році склалася ситуація, коли ВУФКУ, наділене правами монополії на кінопрокат, починає диктувати клубам свої умови, які зводилися до того, щонайцікавіші з комерційної точки зору фільми, в першу чергу, потрапляли на екрани комерційних кінотеатрів, а за тим, через декілька місяців, і на клубні екрани.

А. Туров у звіті роботи відділу політосвіти профспілки працівників залізничного транспорту за 1922 рік, з гіркотою відзначав:

«З інших форм політосвітроботи необхідно зупинитися на роботі залізничних кіно, а також кінотеатрів Фото-кіно-управління, що знаходяться у привокзальних районах. Наші кіно ми використовуємо в двох напрямах: по-перше, для отримання з них додаткових сум на освітроботу і, по-друге, як агітаційний засіб. Часто доводиться об'єднувати обидві мети і ставити більш менш витримані картини, за порівняно високими розцінками, доступними для широких робітників мас. Проте тут ми стикаємося з політикою Фото-кіно-управління і його органів на місцях, яка в корені підриває нашу роботу. Фото-кіно-управління не лише не надає достатніх пільг, які дали б нам можливість бездефіцитного існування, але завдяки тому, що ми не є для них досить «вигідними клієнтами», наші кіно отримують або третьорозрядні картини, або ж картини, які вже кілька разів ставилися в цьому місті, і, таким чином, ми заздалегідь можемо бути упевнені в дефіциті від постановки цієї картини. Крім того, Фото-кіно-управління забезпечує наших конкурентів, тобто кіно, здані в оренду приватним особам і які знаходяться в привокзальному районі, лубково-дефективними картинами, до яких публіка околиць надзвичайно ласа. Незважаючи на усі намагання залізничних профспілок змінити існуючий стан речей, досі Фото-кіно-управління ніяких змін у чинні порядки не внесло і, завдяки цьому, із 34 кінематографів, що знаходяться на транспорті, більше 50 відс. з них ледве жевріють. З цією ненормальністю ми сподіваємося за допомогою Головполітосвіти раз назавжди покінчити і, таким чином, забезпечити собі можливість сталої роботи в цій області»[2325].

У середині 1920-х років зміни у взаємовідносинах ВУФКУ з профспілковими організаціями кардинально не змінилися. Як і раніше, в клубах демонструються на єдиному недільному сеансі фільми, що не задовольняють ні технічним станом, ні ідейним наповненням змісту картин.

Це пояснюється тим, що платоспроможний попит в 1920-х роках забезпечував не пролетаріат, в якому влада бачила основного глядача «революційної фільми», а НЕП в місті або кулак в селі. Революційний репертуар їх не цікавив. Тому в клубний прокат картини, як правило, поступали через чотири тижні після випуску їх на комерційні екрани, з розрахунком — по одній копії на кожні сто установок. Кожна копія «працювала» в середньому 20 днів на місяць. Таким чином, деякі клуби отримували ту або іншу картину тільки на шостий місяць після її випуску на комерційний екран. Цю соціальну модель яскраво описав Володимир Маяковський у своєму нарисі про подорож в Америку:

2325. Туров А. Положение политпросветработы на транспорте (Обзор работы за 1922 г.) // Путь к коммунизму. — 1923. — № 1/2. — Январь–февраль. — С. 145.

«Перший клас блює, куди хоче. Другий — на третій. А третій — сам на себе»[2326].

А. Львовський у статті «Кіно в культроботі профспілок» пояснював, що заважає правильному використанню кіно в клубах. На його думку, гірші за якістю фільми, які не беруть «порядні комерційні екрани, спихаються в робочі клуби… невдалі фільми, показані на деяких другорядних комерційних екранах, є обов'язковим асортиментом для робочих клубів. Ми говоримо — обов'язковим асортиментом, хоча формально ніякої обов'язковості не встановлено. Але на ділі, оскільки обмежений вибір, а представництва кінoорганізацій затримують кращі фільми для вигідніших комерційних екранів, клубам доводиться брати, що дають, або залишатися без фільм»[2327].

Фільми, що потрапляли на клубні екрани у більшій частині вже відпрацьовані комерційними кінотеатрами, були низької технічної якості, з пошкодженою емульсією і перфорацією, нестачею метражу. Усе це робило навіть фільм з безперечними перевагами — непридатним. Технічна непридатність фільмів, що поступають на робочі екрани, найбільше обурювала відвідувачів клубів, які сприймали це як знущання з клубів і над собою. «Іноді слід було б відмовлятися від пропонованих кінoорганізаціями фільм, не відповідних за змістом або технічно не придатних — продовжує розмірковувати А. Львовський. — Але клуби неспроможні заповнити вечори іншими формами масової роботи, тому тягнуть в клуб картину-барахло. Якість кіноpоботи залежить не лише від того, що показують в клубі, але і від того, як показують. Якщо кіносеанс замість обіцяного часу починається пізніше на годину, коли відвідувачі вже втомилися від очікування; якщо немає музичної ілюстрації або вона погана; якщо недосвідчений кіномеханік, який показує фільму криво і навскіс і крутить її в три рази швидше, чим треба тощо, — за цих умов і хороша фільма втрачає наполовину свої переваги»[2328].

Але клуби постійно нарікали на те, що для кожного клубу, який має у себе кіноустановку, питання про грошові витрати, пов'язані з показом фільмів, має велике значення. Двоїстість ситуації полягала в тому, що ВУФКУ давало клубам платні і безкоштовні кінопрограми. Причому, вимагало від клубів за демонстрацію безкоштовних програм не брати плати з глядачів. «Наші клуби поки бідні, як «церковні миші», і не мають можливості витрачати багато грошей на культурні потреби своїх членів. Не отримуючи грошей цих назад. Про це потрібно увесь час пам'ятати. ВУФКУ, часто дає клубам фільми у безкоштовне користування і ставить умову, щоб кіносеанси були також безкоштовні. Чи потрібна для клубів така постановка питання? Ні. ВУФКУ забуває, що тоді, коли воно дає безкоштовні (від свого чистого серця) фільми, електрична станція, на жаль, не має такого щирого серця і світла задарма не дає. Також і кіномеханік, і ті або інші необхідні дрібниці вимагають грошей. Ось тут і є заковика. Буває, що фільм є, а тих «дрібниць» для його демонстрації немає, тому що не вистачає грошей. Потрібно звідкись їх дістати. А звідки? Квитки — самоокупність? Не можна, тому що коли

2326. Цит. за: Фомин В. И., Гращенкова И. Н., Косинова М. Р., Зиброва О. П. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. — М., 2012. — С. 271.
2327. Львовский А. Кино в культработе профсоюзов // Советское кино перед лицом общественности. — М.: Теакинопечать, 1928. — С. 148.
2328. Там само. — С. 149.

ВУФКУ про те дізнається, то попрощайся із безкоштовними фільмами; адже воно поставило умову: ми для вас безкоштовно — ви для глядачів безкоштовно. Часом буває, що доводиться відмовлятися від кіносеансів. <…> Тож, ВУФКУ потрібно погодитися з клубами з тим, що, в усякому разі, за клубом залишається право переводити в тих або інших формах самоокупність кіновитрат»[2329].

Крім того, сама специфіка роботи клубів не дозволяла широко рекламувати фільми, які демонструвалися в клубах. Вважалося неприпустимим рекламувати комерційні фільми, оскільки комерційна складова для клубів має бути на другому місці після культурних. І ВУФКУ намагалося боротися усіма засобами проти того, щоб деякі клуби рекламували фільм з метою отримання великих прибутків, і не видавало клубам кіноплакатів і буклетів.



Будинок кінокультури Харківського відділення ТДРК

Дирекція ВУФКУ пояснювала свою політику тим, що клуби, іноді забуваючи про свою основну мету, захоплюються комерціалізацією, що у результаті шкодить їх роботі. Крім того, це шкодить і роботі комерційних екранів, утворюючи нездорову конкуренцію. А ця нездорова конкуренція відтягує у ВУФКУ ресурси, які такі потрібні для виготовлення українських фільмів, а відтак — гальмує «справу утворення червоної кінематографії».

Для того, щоб нормалізувати постачання фільмів в робочі клуби, усі клуби, які знаходяться на території УРСР, були розбиті на групи, згідно з тими умовами, в яких клуби знаходилися: місткість клубів, віддаленість одного клубу від іншого, віддаленість від транспорту. Такий спосіб розподілу клубів дозволяв без зривів, один раз на тиждень демонструвати фільм в робочому клубі.

ВУФКУ за допомогою Вищої Кінорепертуарної Комісії виконало роботу по врегулюванню, з одного боку, потребу ВУФКУ в достатній кількості фільмів, а з іншого — унеможливити демонстрацію на робочих екранах «шкідливих, нікчемних і непотрібних картин».

2329. Трублаїні. Кіно та робітничі клуби // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 19–20.

У робочих клубах дозволялося демонструвати тільки ті фільми, які Кінорепертуарна Комісія визначила категорією «Рекомендовані» і категорією «А», і лише як виняток дозволялося демонструвати фільми категорії «АБ».

На перше вересня 1925 року ВУФКУ мало 890 фільмів категорії «Рекомендовані» і «А», 248 фільмів категорії «АБ», і 528 фільмів категорії «Б»[2330]. Враховуючи увесь час зростаючий попит з боку робочих клубів, можна безперечно сказати, що такої кількості фільмів бракувало для повноцінного обслуговування клубів. І прокатна система ВУФКУ, що надавала усім клубам лише одну кінопрограму в тиждень, частково рятувала положення.

Навіть ті нечисленні фільми, які ВУФКУ надавало, часто не співпадали за змістом з поточними кампаніями клубів. Часто після доповідей і лекцій демонструвалися фільми, що не мають ніякого відношення до теми дня, аби якось «прикрасити доповідь». «А тим часом жодна постановка не збирає такої аудиторії, як кіно. — Писав Е. Ям-кін. — День кіносеансів в клубі — велике свято, до якого члени клубу заздалегідь відповідним чином готуються. У чому ж лежить причина відриву кіно від загальноклубної роботи? Запитайте про це будь-якого клубного працівника, і перед ним постануть тіні фільм «Сяй, сяй, осіннє світло», «Згубила мене твоя краса». Крім того, він згадає фільми, в яких від вирізок нічого не залишилося, і почне виливати свою душу. Він лаятиме ВУФКУ за антиідеологічний підбір фільм, за третирування клубів тощо»[2331].

Крім того, ВУФКУ, разом із призначенням клубам на поточний місяць фільмів, не розсилало лібрето, і дуже часто попадалися фільми, зміст яких клуби навіть приблизно не знали. Сучасники відзначали недолік й іншого, важливішого характеру — це поганий репертуар. «У моне була можливість спостерігати за екраном трьох великих робочих районів Донбасу: Дружківки, Краматорська, Костянтинівки. І треба відзначити такий сумний факт, що з усіх радянських кінофільм за поточний рік на робочих екранах пройшли не більш як 4 фільми радянського виробництва. Це «Трипільська трагедія», «4+7», «У ганебного стовпа», «Три життя». Цілком ясно, що публіка, таким чином, просто привчається дивитися детективи і на перегляд кінофільму змістовного йде з меншим бажанням і залишається невдоволеною. Висновок з цього — відповідним організаціям простежити за підбором картин для робочих районів уважніше, ніж це робилося. Бо усі кінофільми з детективним ухилом теж є, частково, причиною епідемії хуліганства, яку ми переживаємо. Всякий молодий робітник, надивившись цих картин, починає здійснювати вчинки, подібні до їх героїв. Треба з цим вести боротьбу, оздоровивши і робочий театр, і кіно, замінивши «детективи» «змістовними кінофільмами». На це усе найвищі організації мають звернути особливу увагу»[2332].

Серед численних скарг в українській пресі на ВУФКУ про ненормальне постачання кінофільмами робочих клубів, про кабальні договори, що укладаються ним із клубами, за які, до речі, відповідали чотири крайвідділи в Харкові, Києві, Одесі і Катеринославі, були ще і на витрати на перевірку і ремонт кіноапаратів,

2330.Від редакції: [Ред. ст.] // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 21.
2331. Э. Ям-кин. Кино в клубе // Рабочий клуб (Харьков). — 1925. — № 6/7. — Июль–август. — С. 41.
2332. Морягин Г. Кино и театр в рабочем клубе // Рабочий клуб (Харьков). — 1926. — № 10(21). — Октябрь. — С. 66–67.

що «лягли на плечі» клубів. Ці роботи робили виключно кіномайстрові ВУФКУ. Не менше 70–100 карбованців обходилася обов'язкова перевірка кінопроекторів, дрібний ремонт коштував 800-900 карбованців, причому 50% доводилося оплачувати готівкою. Клуби вимушені були терпіти такий стан справ, оскільки ВУФКУ, як вже говорилося, було кіномонополістом. Дуже показово змальовує цю ситуацію висловлювання одного директора держкінотеатру в провінції:

«До тих пір, поки ВУФКУ годуватиме вас халтурою, що пройшла сотні кіно і потрапила, нарешті, до вас, при тому кабальному договорі, який воно вам підсунуло для підписання, у мене справи забезпечені, бо не підписати ви не могли, оскільки робоча маса вимагає кіно»[2333].

Ситуація з роботою клубів і кіноорганізацій РРФСР була схожою. Але шляхи вирішення насущних проблем, були дещо інші. У вересні 1924 року при Культвідділі Московської Губернської Ради Професійних Спілок (МГРПС) була організована Кіносекція для обслуговування робочих клубів. Впродовж перших двох місяців організаційного періоду, було укладено цілий ряд договорів, по яких майже усі кіноорганізації зобов'язалися надавати фільми робочим клубам за значно нижчою розцінкою. Постачання фільмами клубів здійснювалося через апарат кіносекції. Прокатна вартість фільму була визначена в 10–30 карбованців за вечір, залежно від категорії клубу[2334] (у провінції цінова політика залишалося незмінною, і клуби постійно скаржилися на дорожнечу прокату і на те, що їм доводиться працювати у збиток)[2335]. Для підбору ідеологічно прийнятного кінорепертуару при Кіносекції були організовані переглядові комісії, що складалися з представників губвідділів профспілок і МГРПС. Переглядові комісії збиралися 3–4 рази в тиждень. За весь час було проглянуто більше 200 російських і закордонних картин, з яких відсотків 30 було визнано ідеологічно не прийнятними для робочої аудиторії. Частина картин була допущена до демонстрації в клубах зі вступним словом і тільки невелика частина була рекомендована.

Кіносекція МГРПС в листопаді 1924 року намітила план своєї роботи:

«1. Постачання клубів дешевою фільмою.

2. Поступове збільшення навантаження постачання радянської ідеологічно придатної фільми.

3. Боротьба з комерційними ухилами кіно-роботи в клубах.

4. Розширення мережі клубних кіноустановок.

5. Поліпшення технічного стану клубних кіно.

6. Постачання клубам кіноапаратури.

7. Поліпшення кваліфікації механіків, працюючих на клубних кіноустановках»[2336].

Кіносекція Ленінградського ДСПС перейняла на себе здійснення функцій Ради робочих кіно з області практичної роботи, причому за Радробкіно за-

2333. Нессис Г. «Диктатура» ВУФКУ // Рабочий клуб (Харьков). — 1926. — № 12(23). — Декабрь. — С. 18.
2334. Фельдман К. Роль клубного и деревенского проката в развитии советской кінопромисловості // Советское кино. — 1925. — № 2/3. — Май–июнь. — С. 35.
2335. Самаров В. О дороговизне проката кинокартин в рабочих клубах // Рабочий клуб (Москва). — 1924. — № 12. — Декабрь. — С. 41.
2336. Филиппов Б. Кино в рабочем клубе. — М.–Л.: Кинопечать, 1926. — С. 18.

лишилася роль органу, керуючого ідеологічною стороною роботи кіносекції і кіногромадськістю.

У кінці лютого 1925 року для ознайомлення зі станом кіносправи в робочих клубах і узгодженості цієї галузі роботи з директивами МГРПС, Кіносекція розпочала робити моніторинг усіх Московських робочих клубів, що мали кіноустановки і були на постачанні Кіносекції МГРПС.

«При обстеженні доводилося стикатися з комерційним ухилом клубів, що виражався у високій розцінці місць, що іноді досягає розцінки комерційних кінотеатрів. При цьому було встановлено, що закриті клуби, які працюють по низькій розцінці місць, мають майже повну відвідуваність двох сеансів за вечір і тим самим виграють більше, ніж напівкомерційні клуби, що працюють за більш високою розцінкою. Для боротьби з високою розцінкою місць в клубах Кіносекція розіслала усім клубам інструкції про зниження цін на місця для членів клубу до 10–15 коп., а для співробітників свого підприємства і членів союзу — до 15–20 коп. Для сторонніх глядачів, що відвідують сеанси у напівкомерційних клубах, розцінка місць була визначена в 30 коп».[2337].

У цей же час Кіносекція МГРПС здійснила технічне обстеження клубних кіноустановок, яке робилося інструкторами-фахівцями. Як підсумок обстеження багато клубів знімалися з постачання аж до виправлення їхнього технічного устаткування.

З січня — по травень 1925 року робота Кіносекції Ленінградської Губернської Ради професійних Спілок із загальної кількості 4741 робочих програмних днів — 45% припадає на долю радянських картин. Зголоднілі по хороших фільмах робітники клубів за порівняно недовгий термін вичерпали запас «ідеологічно прийнятних картин». У результаті почалася криза радянського кінорепертуару. Серед робочих клубів відчувався гострий голод радянських фільмів. «Якщо найближчим часом ми не отримаємо від виробничих кіноорганізацій підкріплення, то робочі клуби вимушені будуть значною мірою згорнути свою кінороботу. Вже лунають докори щодо проникнення на клубний екран неприйнятних фільм. І дійсно… Робота переглядової комісії Ради Робочих Кіно не встигає за масштабним зростанням клубної кінороботи. Та на даний час курс на оздоровлення робочого екрану є цілком виваженим: краще залишити клуб зовсім без кіносеансу, чим демонструвати міщанську нісенітницю. Усе це викликає серйозні побоювання, що клубні кіноустановки знаходяться у безвиході, з якої їх може вивести виключно зростання радянського кіновиробництва»[2338].

30-го січня 1925 року на засіданні Ленінградської Ради робочих кіно заслуховувалася доповідь Кіносекції МГРПС в порядку обміну досвідом роботи Московських Профспілок в області кіно. На цьому засіданні було визначено щодо необхідності всесоюзного об’єднання клубних екранів, оскільки ціла низка практичних запитань, особливо в області клубного прокату, могла бути вирішена лише при авторитетному втручанні Культвідділу ВЦРПР. Звернення обох

2337. Ястребов Я. Снабжение рабочих клубов // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 11/12. — Ноябрь–декабрь. — С. 23.
2338. Кризис клубного экрана: [Ред. ст.] // Кино. Еженедельная газета. Ленинградское приложение. — 1925. — № 14. — 23 июня. — С. 1.

Губпрофрад з цього питання до Культвідділу ВЦРПР отримали з його сторони повну підтримку[2339].

Результатом цього засідання стала директива ВЦРПР усім губернським і крайовим Радам професійних спілок і Обласним бюро про організацію кіносекцій за типом існуючих в Москві і Ленінграді. Таким чином, регламентувалося профспілкове керівництво клубними кіно, і була зроблена спроба централізації кінороботи. Кіносекції повинні мати за мету:

а) об'єднання союзних кіно як споживачів кінопродукції для організованого виявлення своїх інтересів;

б) врахування досвіду і потреб союзних кіно і узгодження кіно із загальною культроботою союзів;

в) регулювання з органами Совкіно (його районними відділеннями або уповноваженими) та іншими організаціями питань, пов'язаних із належним постачанням фільмами об'єднуваних профорганізаціями губерній, союзних кіно[2340].

Поєднання чисто практичної діяльності із впливом на зміст роботи — ось коротке формулювання завдань, що постали перед кіносекціями. Організація клубних споживачів кінопродукції, створення «єдиного фронту» клубних кіно з метою організованого впливу на прокатні кіноорганізації, було єдиним способом боротьби з комерційними ухилами ВУФКУ, Совкіно, і інших кіноустанов.

За даними, приведеними на сторінках московського журналу «Робочий клуб», клубний і сільський прокат у 1926 році міг обслуговувати до 50 000 000 осіб на рік[2341]. І далі в журналі повідомлялося про стан справ у клубному прокаті в РРФСР:

«Система кінопостачання клубів була системою подачок на бідність, системою добродійності — "Їж, що дають, і відповідай — дякую" — ось що було основою "політики" кінопрокатних організацій стосовно клубного кіно у 1922-24 та частково ще і в 1925 роках. Клуби давилися, лаялися і плювалися, але "їли" мимоволі всякий мотлох, всяку старизну, всякий ідеологічний і технічний завал, що залежався на складах кінопрокату. Ця смуга кінодобродійності пройшла. Кінопрокатні організації під тиском партії, профспілок і Головполітосвіта засвоїли основи правильної кінополітики в робітничо-селянській державі. Операції по клубному і сільському кінопрокату виявилися навіть комерційно вигідними. Цю комерційну вигідність особливо врахували кіноорганізації і пішли назустріч клубному і сільському кіно. <…> Технічне стан фільм, що потрапляють на клубний екран, також не завжди був належним. Тому кіноробота в клубі зараз знаходиться під знаком боротьби за ідеологічну і технічну якість кінокартини. Але усе це, звичайно, "хвороби зростання", і, як такі, вони, хоч і повільно, але наполегливо зживаються. Головне не в цьому. Головне в тому, що зрушення відбулося, і кінопостачання клубів поставлено на вірні рейки.

Гірше поставлено кінороботу усередині самого клубу. Тверда лінія і чітке уявлення про те, що кіно в клубі — це частина громадської культурно-освітньої роботи і організаційної розваги, ще не проникли у свідомість наших клубних пра-

2339. Филиппов Б. Вказ. пр. — С. 19.
2340. Там само. — С. 20.
2341. Киноработа в клубе: [Ред. ст.] // Рабочий клуб (Москва). — 1926. — № 12(36). — Декабрь. — С. 21.

цівників <…> Тому перед самими клубами встає наразі завдання поглиблення кінокультосвітроботи усередині клубу. В першу чергу, має бути розпочато нещадну боротьбу з комерційним ухилом в кіноклубній роботі. Боротьба повинна вестися за те, щоб клубне кіно стало частиною загальноклубної культосвітроботи, за те, щоб воно було тісно пов'язане з гуртковою і масовою роботою клубу. В цьому плані надзвичайно цікавий досвід ленінградських клубів, що почали активну боротьбу з "кіношничанням" і знайшли прекрасну форму кінороботи — тематичні клубні "кіновечори". Досвід цей потрібно визнати вдалим, оскільки, за свідченням ленінградських товаришів, він подобається клубній масі і починає міцно прищеплюватися в ленінградських клубах»[2342].

4 лютого 1926 року було прийнято циркуляр ВЦРПР за № 18 «Про кіносекції при ГРПС», в якому було розроблено основні умови постачання клубів фільмами. «Кіно в робочому клубі при правильній постановці його роботи, пов'язаної з усією клубною діяльністю, є одним із найважливіших засобів культурно-політичного виховання пролетаріату»[2343]. На Всесоюзній Культнараді в Москві, що проходила з 14 по 22 квітня 1926 року, було ухвалено резолюцію «Про використання кіно в клубній роботі». Там, зокрема, йшлося про надмірне захоплення кіносеансами, неузгодження кіно із загальним планом клубу, і як наслідок — невиправдане витіснення усіх інших форм клубної роботи. Також відзначалося про відсутність відповідних фільмів для робочих клубів, що є гальмом у правильному використанні кіно[2344].

У Ленінграді в квітні 1926 року ЛГРПС була скликана загальноміська конференція клубних працівників, спеціально з питань робочого кіно. У травні 1926 року за прикладом Ленінграда і Московські профспілки скликали клубну кіноконференцію. Конференція відзначала як безперечне досягнення об'єднане керівництво клубною кінороботою профспілками, що призвело, з одного боку, до використання кіно як методу масової культроботи і, з іншого боку, до низки практичних заходів по якісному і кількісному покращенню клубного прокату. При цьому піддавалася критиці тенденція розглядати кіно як джерело доходів, обслуговування «людей з вулиці» на шкоду загальній ідеологічній лінії, гонитву за іноземними «бойовиками» і ухилення від демонстрації радянських фільмів. Також на конференції відзначалося, що прокатні організації не встигають за зростанням клубних екранів, пропонувалося МГРПС домагатися від Совкіно броні фільмів для клубного прокату.

2342. Там само. — С. 20–23.

2343. О киносекциях при ГСПС. Циркуляр № 18 от 4/II 1926 г. // Филиппов Б. Вказ. пр. — С. 70–71; О киносекциях при ГСПС // Кино в рабочем клубе. Сборник статей и официальных материалов. — М.: Издательство ВЦСПС, 1926. — С. 51–52.

2344. Об использовании кино в клубной работе: Резолюция всесоюзного культсовещания при Культотделе ВЦСПС от 14–22 апреля 1926 г. // Филиппов Б. Вказ. пр. — С. 97–100; Резолюция по докладу «Кино в клубной работе», принятая на Всесоюзном Культсовещении 14–22 апреля 1926 г. // Кино в рабочем клубе. Сборник статей и официальных материалов. — М.: Издательство ВЦСПС, 1926. — С. 37–40. Показ в клубах фільмів агітаційно-пропагандистського змісту вважався найважливішим напрямком агітаційно-пропагандистської роботи. Про це часто зазначалося в пресі 1925–1926 років. Див., напр.: Потёмкин И. Кино в рабочем клубе // Киножурнал АРК. — 1925. — № 9. — С. 25; Болтянский Г. Клубное кино, как орудие массового просвещения // Советское кино. — 1926. — № 4/5. — С. 6–7; Гаврюшин К. Внимание клубному кино // Правда. — 1925. — 28 августа. — С. 8.

Підписана в січні 1926 року угода ВЦРПР з Совкіно мала стабілізувати роботу клубного кінопрокату в РРФСР. У циркулярі № 19 від 4 лютого були прописані основні умови постачання клубів фільмами. На кіносеанси в клубах допускалися виключно члени профспілок, що обслуговувалися цим клубом; стягнення плати за кіносеанс допускалося виключно з метою відшкодування витрат, пов'язаних із облаштуванням сеансу; профспілкові організації гарантують Совкіно середню плату прокату в цьому районі, встановлюючи свої розцінки за фільми для кожного клубу окремо, зважаючи на платоспроможністю і характер його роботи. Також в договорі чітко оговорювалися умови отримання нових картин. Вибраний фільм поступає для прокату в робочі клуби не пізніше, ніж через чотири тижні після його прем'єри в кінотеатрі в цьому пункті і йде по клубній паралелі безперервно незалежно від черги комерційних кінотеатрів. Клубні кіно, що переслідують комерційні цілі (пропуск в клуб усіх, що бажають, реклама кіносеансів поза клубом, висока вхідна плата, як в комерційних кінотеатрах), підписували окремий договір з Совкіно, як комерційні кінотеатри[2345]. Уся клубна мережа розбивалася на п'ять груп. Розцінки прокату в цих групах складали від 12 до 17 карбованців[2346]. Але клуби московської області (414, з них 75 працювали на комерційних засадах), які обслуговувалися за розцінками першої категорії, тобто 17 карбованців, вимушені були ще відраховувати 10% кіносекції МГРПС. Таким чином, клубам одна програма обходилася у 19 карбованців 20 копійок[2347].

Проте не скрізь в РРФСР було повністю налагоджено роботу клубного прокату. У провінції, як і раніше, багато клубів не могли анонсувати кіносеанси, оскільки прокатні відділення Совкіно не повідомляли заздалегідь, яку картину для демонстрації отримає клуб. Також неодноразово зривалося і постачання самих фільмів[2348].

Повний текст договору ВЦРПР і Совкіно було опубліковано на сторінках всесоюзної газети «Труд». Через тиждень відреагувала Україна:

«Деякий час тому, ми прочитали в «Труді» повний текст «мирного трактату» двох «держав»: ВЦРПР і Совкіно. Ми зустріли його тут зі змішаним почуттям задоволення і досади. Причини задоволення не доводиться доводити; досада ж викликана тим, що угода не поширюється на територію України. Це означає, що наше власне Совкіно, ВУФКУ, не вийшло ще зі «стану війни» і що в «боротьбі» з ним кожна українська профорганізація залишається сам на сам. А «боротьба» є і триватиме, маємо казати, до тих пір, доки не буде укладено аналогічний «трактат» у всеукраїнському масштабі. ВУФКУ не особливо прихильне до робочих клубів. Звичайно, воно обмежене у своїх можливостях. Госпрозрахунок, НЕП, комерційний інтерес — усі дуже вагомі аргументи. Але все таки: чи можливо ж, щоб робочі клуби були на положенні якихось пасинків? У договорі ВЦРПР

2345. О клубном прокате кинокартин. Циркуляр № 10 от 4/II 1926 г. // Филиппов Б. Вказ. пр. — С. 72–75; О клубном прокате кинокартин // Кино в рабочем клубе. Сборник статей и официальных материалов. — М.: Издательство ВЦСПС, 1926. — С. 40–41.
2346. Приложение к циркуляру ВЦСПС и Совкино о клубном прокате кинолент // Филиппов Б. Вказ. пр. — С. 75–77; Расценка клубного проката // Кино в рабочем клубе. Сборник статей и официальных материалов. — М.: Издательство ВЦСПС, 1926. — С. 42–43.
2347. Шрейдер И. За рационализацию клубного проката // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 34.
2348. Кинопытка: [Ред. ст.] // Рабочий клуб (Москва). — 1927. — № 3/4(39/40). — Март–апрель. — С. 82.

з Совкіно ми читаємо, що «кожна радянська фільма поступає на постачання робочих клубів не пізніше, ніж через 4 тижні з дня випуску її першим екраном». У нас же кожна картина повинна здійснювати кругосвітню подорож мало не по усіх кіно України, поки її пустять, нарешті, у «бідні» робочі клуби. Прокат кожної фільми, незважаючи на її «солідний» стаж, обставляється нелегкими умовами: тут і застава, і досить висока оплата, і інш. Не без гріха, звичайно, і наші клуби, які іноді теж не проти ударитися в «комерцію». А від неї і клубна справа в цілому страждає, і завдається певного збитку ВУФКУ. Іноді ж комерційний ухил клубу є результат високого прокатного тарифу. Ці збочення спонукали окрпрофраду узяти на себе ініціативу домовитися з жорстким «хазяїном». Врешті-решт, де в чому домоглися поступок: розцінка значно понижена проти тої, що передбачалася, встановлено ще низку пільг, що дасть можливість дещо оздоровити клубну кіносправу. Але відміна застави (по 100 крб. за картину) і надання картин «другим або третім екраном» залишилися тільки як «побажання». Маємо вірити, що за наявності можливостей вони не будуть залишені без уваги. Але це так непевно, що робочим клубам, незважаючи на змову, доведеться, ймовірно, все ж живитися одними лише «залишками». І притому, сумнівної «свіжості». Потрібно, щоб ВУРПС пішло шляхом ВЦРПР і уклало централізовану угоду з ВУФКУ»[2349]. У Харкові 13 квітня 1925 року відбулася нарада працівників кіно. На порядку денному цієї наради разом з нагальними проблемами про кіно на селі, про нові фільми, розглядалася доповідь «Про кіно в робочих клубах»[2350].

На початку лютого почалися переговори ВУРПС і ВУФКУ про перегляд умов постачання клубів фільмами[2351]. До 1 березня 1926 року в Україні усі клуби отримували картини в порядку черговості, причому оплата для усіх клубів була рівна. Але у зв'язку зі зміною умов прокату — повний перехід на комерційний розрахунок, клубам надається право пропускати на сеанси не лише членів свого клубу, але і усю публіку, і встановлювати ціну кіносеансу на власний розсуд. Залежно від пропускної спроможності і місця розташування — збільшується відповідно і розцінка картин, яка відтепер в середньому складає для клубів від 7–9 карбованців (мінімум) до 50-53 карбованців (максимум)[2352], а для закритих клубів — 10–15 карбованців[2353]. У РРФСР, як говорилося вище, розцінка картин складала від 12 до 17 карбованців і залежала виключно від регіону, де знаходиться клуб. У УРСР діяла складніша система розрахунку вартості прокату, так званий «коефіцієнт», в якому разом із розташуванням клубу враховувалася місткість залу для глядачів.

Але, як показала практика, це виявився неправильний підхід до питань постачання клубів фільмами. Розбиття клубних кінозалів на територіальні округи, місткість залу і т. д. зрештою забезпечила можливість великим клубам, що знаходяться у центральних районах, отримувати кращі, фільми, чим клубам робочих районів, бо, «чим вище плата, тим і краще товар». Часто клубний кіноглядач не мав можливості бачити радянські фільми навіть після одного-двох місяців після демонстра-

2349. Шейнгауз И. Кино для бедных // Труд. — 1926. — № 66. — 23 марта. — С. 4.
2350. Коммунист. — 1925. — 15 апреля.
2351. Киевский пролетарий. — 1926. — 25 февраля.
2352. Театральная неделя. — 1926. — № 3(22). — 17 февраля. — С. 13.
2353. Харківський Краєвий Відділ ВУФКУ в 1926–27 році: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 40. — 22 жовтня. — С. 8.



Клуб на 1000 місць у Кривому Розі

ції їх в кінотеатрах, бо «комерційний апетит прокатних організацій жене фільму з одного кінотеатру в інший. Коли ж настає час комерційного видихання, фільма потрапляє через три-чотири, а то і більше місяців, в клуб побитою і застарілою»[2354].

Але ВУФКУ на черговому засідання Київської міськради в серпні 1926 року у своїй доповіді рапортувало про свої успіхи в організації робочих кінотеатрів і постачанні їх фільмами і критикувало клуби за комерційний підхід до кінороботи:

«У сфері обслуговування кіно робочих клубів ВУФКУ досягло значних успіхів; охоплені майже усі клуби; про це свідчить стабілізація сітки клубних кінотеатрів. На липень 1925 ми мали 44 клубні кінотеатри в м. Києві і 8 — в Київському окрузі. За рік ця кількість збільшилася для м. Києва всього на 5 одиниць, а для округу — на 1. Цілком налагоджене стабільне і планове постачання картин. Якість картин як з боку ідеологічного, так і з технічного значно покращала і невпинно покращується. Найбільший відсоток дають радянські фільми: на липень 1924 останні складали 45% усіх картин, що демонструються по клубах, на липень 1925 — 60%, а на липень 1926 вже складають 75%. На клубні екрани потрапляють також кращі з технічною боку й ідеологічно нешкідливі зарубіжні фільми. Так, наприклад, за останній час пройшли по клубних екранах такі зарубіжні картини: «Ринок підлості», «Вільгельм Тель», «Отелло», «Вогняний шторм», «Тернистий шлях», «За указом короля», «Королева лісів» (4 сер.), «Навколо світу» (3 сер.). Розподіл картин по клубах проводиться за участю кінoради при ОПБ, але в роботі самих клубів є недоліки: багато хто ніяк не засвоїть ту просту істину, що кіно вони мають використовувати виключно для культполітосвітньої мети і для розваги серед своїх членів, але ні в якому разі як джерело доходів, утім, деякі клуби навіть створюють на кіно свою матеріальну базу; інші клуби не дотримуються суворого плану роботи по облаштуванню кіносеансів: часто вимагають зміну днів,

2354. Фильму в клубы: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 22. — С. 6.

на які ними розписана картина, а то і зовсім відмовляються отримувати призначену їм картину, тим самим зриваючи планову роботу ВУФКУ»[2355].

У пресі постійно лунали заклики, що прокатним органам потрібно, нарешті, звести прокатну вартість фільмів до мінімуму, по собівартості, не роблячи при цьому ніяких розмежувань. У той же час зазначалося, що слід поставити перед ВУФКУ завдання більше оперативного постачання клубів фільмами, що «сходять» з перших екранів.

У РРФСР подібна організація прокатної справи також викликала невдоволення громадськості. «Ми знаємо, що умови роботи нерідко сприяють нездоровим ухилам в діяльності клубних кіно. Ми усвідомлюємо, що хоч теоретично наші культпрацівники і засвоїли агітаційне значення кіно, але на практиці ця сторона роботи майже завжди відсовується на задній план, зважаючи на принади «розважального» характеру, і витікаючими з цих міркувань «дохідними» і «прибутковими» статтями в скромному бюджеті робочого клубу»[2356].

Союзна преса також відзначала, що кінопрокат за останній час розпався на дві, яскраво окреслені за своїм характером і цілями, категорії: комерційний прокат і клубний прокат. Перший має за мету і завдання — обслуговування промислових кінотеатрів, а другий — обслуговування робочих і селянських клубів.

Після постанови Раднаркому РРФСР у березні 1925 року справу прокату фільмів було виведено із підпорядкування окремих організацій і монопольно передано спеціально для цього заснованому державному Акціонерному Товариству «Совкіно»[2357]. Коли клубних кіноустановок було мало, кінопрокатні організації на них абсолютно не зважали. Клуби обслуговувалися дуже погано. Ціни за прокат фільм були довільні і часто кричущі. Разом зі збільшенням числа клубів росло невдоволення щодо них з боку промислових кінотеатрів. Кіносекції Культвідділу Губпрофради було запропоновано взяти у свої руки кіносправу і прокат в робочих клубах, об’єднавши для цієї мети в Раді робочих кіно при Культвідділі усі робочі кіноустановки. Реалізоване об’єднання кіноустановок і прокат Кіносекцією Губпрофради відразу призвело до поліпшення роботи клубів і поліпшення репертуару, який складався з фільмів, допущених до демонстрації переглядовою комісією Ради робочих кіно.

У 1926 році конфлікт ВУРПС з ВУФКУ був настільки кричущим, що про нього повідомила газета «Труд» — центральний союзний орган ВЦРПР. Суть конфлікту полягала в несправедливості договору між двома організаціями, пов’язаної з правами і обов’язками сторін.

Згідно з угодою, запропонованою ВУФКУ, клуби зобов’язувалися отримувати картини в певній кількості, на певний термін, покривати збитки ВУФКУ у разі псування стрічки, платити за прокат вчасно, вносити аванс у розмірі 25 карбованців за одиницю коефіцієнта, а у разі затримки картини виплачувати штраф у двократному розмірі від ціни прокату[2358]. Зобов’язання ж ВУФКУ відносно ро-

2355. Тези доповіді Київського відділу ВУФКУ про організацію робітничих кінотеатрів і постачання їх фільмами // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 460–461.
2356. Филиппов Б. Кино в рабочем клубе // Рабочий клуб (Ленинград). — 1926. — № 2. — 1 января. — С. 16.
2357. Слепян И. О клубном прокате // Рабочий клуб (Ленинград). — 1926. — № 2. — 1 января. — С. 16.
2358. Тульчинский И. ВУФКУ // Советское кино. — 1927. — № 3. — С. 22.



Клуб залізничників у Харкові

бочих клубів зводилося тільки до того, що ВУФКУ «дозволяло» влаштовувати платні кіносеанси в певному приміщенні, з певною кількістю місць. При цьому ВУФКУ поставляло в робочі клуби малопридатні картини. Але якщо ВУФКУ зобов'язувало клуби оплачувати збитки за псування плівок, то і ВУФКУ зобов'язане було надавати клубам технічно хороші картини. Але ВУФКУ продовжувало забезпечувати клуби картинами поганої технічної якості.

Крім того, ВУФКУ поставляло одні і ті ж фільми по декілька разів, мотивуючи це браком картин. На протести клубів і заяву, що робітники не хочуть «подібну кінопогань дивитися», ВУФКУ відповідало:

«Якщо вища репертуарна комісія Головполітосвіти визнала ці картини для клубів придатними, нехай дивляться».

Основним зобов'язанням ВУФКУ мало бути надання клубним екранам якісних картин. Робочі ж клуби повинні були мати право повертати ВУФКУ непотрібні картини.

Не меншим аспектом для розвитку конфлікту стали зриви, невиконання плану кінопрокату. У зв'язку з цим клуби вимагали відповідної гарантії з боку ВУФКУ в тому, що воно надаватиме клубам картини своєчасно. Така вимога до ВУФКУ була викликана тим, що дуже часто зривалася клубна робота, порушувався увесь її план. Клуб зазнавав збитків тільки через те, що картина на добу спізнювалася або зовсім не доставлялася. Цілком очевидно, що, якщо за договором клуби штрафувалися в двократному розмірі вартості прокату за затримку картини, а ВУФКУ на себе щодо цього ніяких зобов'язань не брало, то такий договір був для клубів, безперечно, кабальним.

Очевидно, що пропонований ВУФКУ типовий договір обмежував права робочих клубів. Пропонувалося переглянути угоду шляхом відповідного договору між ВУФКУ і ВУРПС. Текст проекту договору було практично повністю прийнятий ВУРПС, але з внесенням деяких правок[2359]. У свою чергу ВУФКУ запропонува-

2359. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 65–66.

ло своє бачення двостороннього співробітництва[2360]. Голову правління ВУФКУ Хелмно не влаштовували деякі формулювання. Так, пункт 14, в якому йшлося, що правління клубів, отримують фільми виключно від ВУФКУ, було доповнено: «причому ВУФКУ зобов'язане поставляти нові картини відразу ж після їх демонстрації комерційними екранами цього міста». У пункті 3 генеральної угоди, де зазначалося, що клуби забезпечуються картинами, які прийняті Вищою кінорепертуарною комісією, в порядку і за планом, визначеними ВУФКУ, вносилися доповнення: «і узгодження з Радою Робочого кіно при ВУРПС або з найближчою профспілковою організацією»[2361]. Також ВУФКУ не прийняло й інші правки, внесені ВУРПС. Проте Хелмно у своєму листі до Культвідділу ВУРПС, зокрема, відзначав:

«Хоча наведені вище розбіжності мають важливе значення, все ж ми вважаємо, що з приводу цих розбіжностей ми зможемо з вами домовитися. Правда, листуванням досягти цього, на нашу думку, важко, і тому вважаємо за доцільне доручити одному із членів Правління ВУФКУ найближчими днями виїхати до Харкова і безпосередньо домовиться з вами на місці»[2362].

Але, коли стало очевидно, що ВУФКУ не здасть свої позиції кіномонополіста, до Верховного Суду УРСР було направлено скаргу від ВУРПС на однобічність типового договору, запропонованого ВУФКУ клубним екранам. Проте Верховний Суд, за повідомленням всесоюзної газети «Труд», визнав, що «вимоги двобічності договору, при існуванні радянської державної кіномонополії, є буржуазним пережитком»[2363]. Очевидно, після критичної статті у «Труді» Колегія Наркомосвіти ухвалив резолюцію по доповіді ВУФКУ. У пункті 9 резолюцій, зокрема, зазначалося:

«Колегія НКО відзначає врегулювання і оздоровлення взаємовідносин із професійними організаціями на основі нової генеральної угоди між ВУФКУ і ВУРПС, а також значне поліпшення за останній час справи постачання картин робочим клубам, як зазначається за останній час в профспілковій пресі, і пропонує ВУФКУ вжити заходів для поліпшення подальшого кінообслуговування робочих клубів»[2364].

Слід зазначити, що постійне зростання клубних екранів створювало серйозні конкурентні проблеми для стабільної фінансової роботи держкінотеатрів і комерційних кінотеатрів, які ВУФКУ було зацікавлене обслуговувати в першу чергу. Постанова XIII з'їзду ВКП(б) «Про посилення уваги до кінематографії», подібна постанова VI з'їзду професійних спілок і резолюція «Про політосвітнє використання кіно» III Всеукраїнської наради Політосвіти[2365] викликали різкий підйом кінофікації робочих клубів. Наведемо деякі статистичні дані.

2360. Там само. — Арк. 63–64.
2361. Там само. — Арк. 62.
2362. Там само.
2363. Гонта Т. О защитниках буржуазной идеологии и интересах рабочих клубов // Труд. — 1926. — № 206. — 8 сентября. — С. 4.
2364. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18-го жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.
2365. Резолюції Всеукраїнської Наради Губполітосвіт // Шлях до комунізму. — 1924. — Ч. 6/7. — Червень–липень. С. 117.

Чисельність членів профспілок в Україні в січні 1921 складала 1 239 543 осіб, а в листопаді 1922 — 1 592 986[2366]. У березні 1923 року з кожних 100 клубів, кіноустановки мали 26, а в грудні 1924 зі 100 клубів 35 були кінофіковані[2367]. 42,6% клубів працювали в губернських містах, 35,3% — в повітових і 21,1% — в сільській місцевості[2368]. За відомостями Совкіно, на 1 березня 1925 року загальна кількість клубних і комерційних кіноустановок в СРСР досягла 2 035, з них на Україну припадало 738. 75% кіномережі складали клубні кіноустановки[2369]. Восени 1925 року в робочих клубах одного лише Житомира було обладнано 20 нових кіноустановок. А на Донбасі в липні 1925 року налічувалося 105 клубних кіноустановок. За неповними даними, профспілкові клубні екрани України обслужили в 1926 році понад 16 000 000 глядачів[2370]. Для прикладу, московські робочі клуби з листопада 1924 року по січень 1926 обслужили 6 536 400 глядачів[2371]. Всього, станом на 1 жовтня 1924 року, кількість клубних кіноустановок складала 273, до 1 жовтня 1928 року збільшилася майже втричі і складала 807[2372], а в 1929 — 965[2373] (Наркомосвіти УРСР наводив інші дані: 1 січня 1925 року — 900, а 1 січня 1926 — 950)[2374].

1927 рік став переломним у розвитку клубного кінопрокату в Україні, оскільки трирічний конфлікт між ВУФКУ і ВУРПС було, нарешті, локалізовано підписанням генеральної угоди. Нове правління, призначене влітку 1927 року, визнало, що раніше ВУФКУ увесь час «ховалося від робочих організацій», зловживало монопольним правом прокату фільмів і, виключно з міркувань комерційного характеру, підтримувало поділ клубів на «робочі» і «експлуатаційні», нав'язуючи першим найслабкіші по художньому рівню і технічно найбільш зношені картини. За угодою з ВУРПС було ліквідовано штучний поділ кінотеатрів, утворено робочі Ради щодо кіно, які мали брати участь у складанні прокатних планів, а також і в діяльності Вищого кінорепертуарного комітету — при розгляді сценаріїв і визначенні тематики виробництв.

ВУРПС, який прийняв у підпорядкування від Наркомосвіти усі робочі клуби, створює у своїй структурі Культвідділ. При Культвідділі організовується Рада

2366. Профсоюзы Украины в цифрах. Статистический справочник за 1921–1925. — Х.: Изд. Украинский рабочий, 1926. — С. 14–17.
2367. Г.Л. Рост клубного кино // Кино в рабочем клубе. Сборник статей и официальных материалов. — М.: Издательство ВЦСПС, 1926. — С. 3.
2368. Невельский Б. Рабочий клуб // Путь к коммунизму. — 1924. — № 1. — Январь. — С. 36.
2369. Филиппов Б. Вказ. пр. — С. 6.
2370. Профсоюзы Украины к десятому съезду КП(б)У / Под. редакцией А. Ф. Радченко. — Х.: Издательство ВУСПС Украинский рабочий, 1927. — С. 18. Народний комісаріат освіти УРСР приводив більш реальну цифру — в 1925 році 900 клубів обслужили 254 700 осіб. Див.: Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 494.
2371. Филиппов Б. Вказ. пр. — С. 5.
2372. Батуров Д. Українська кінематографія // Молодняк. — 1929. — № 2(26). — Лютий. — С. 108.
2373. На доповідь «Про стан та перспективи культурного будівництва»: Постанова XI Всеукраїнського з'їзду Рад Робітничих, Селянських і Червоноармійських Депутатів від 15 травня 1929 р. // Бюлетень Народного Комісаріату Освіти. — Х., 1929. — Ч. 28(167). — 15–22 липня. — Арт. 405. За іншими даними — 913. Див.: І. Ж. Неприпустимий прорив // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. 6.
2374. Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 494.

Робочого Кіно (РРК)[2375], у завдання якого входило врегулювання з відділом прокату ВУФКУ репертуару клубів. Проте взаємовідносини не складалися.

Завідувач відділом прокату ВУФКУ С. Криворучко відзначав, що клуби вважають кіно одним із найприбутковіших джерел доходу. «Такий стан не нормальний, і з комерційним ухилом клубів ми вестимемо боротьбу. Ми плануємо, спільно з Культвідділом, провести планове обстеження клубних кіноустановок. Клуби, що порушують умови договору, зніматимуться з прокату»[2376].

Представники ВУРПС, навпаки, вважали, що саме ВУФКУ штовхає клуби на переорієнтацію з духовно-культурної області в комерційну, про «повне свавілля ВУФКУ в сфері політики цін, про усі гендлярські заходи ВУФКУ, умисно спрямовані на перетворення клубів на, так звані, експлуатаційні (з підвищеними цінами) з подальшим звинуваченням самих же клубів в гендлярському ухилі»[2377].

Розійшлися думки двох організацій і відносно літерації картин. Як вже говорилося вище, ВУФКУ привласнювало кожній картині прокатний шифр у вигляді літер «А», «АБ», і «Б». Подібна практика дозволяла обмежити попадання «ідеологічно не витриманих картин» на екрани робочих клубів. Але представники ВУРПС вважали, що робочий клас досить культурно і політично виріс, щоб його не опікати і давати йому можливість безпосередньо розбиратися в усіх фільмах, які він дивитиметься. Бажання відміни прокатної літерації, також пояснювалося і тим, що робітник все одно за бажання подивитися фільм, що зацікавив його, піде до найближчого кінотеатру, і тим самим буде відірваний від клубу.

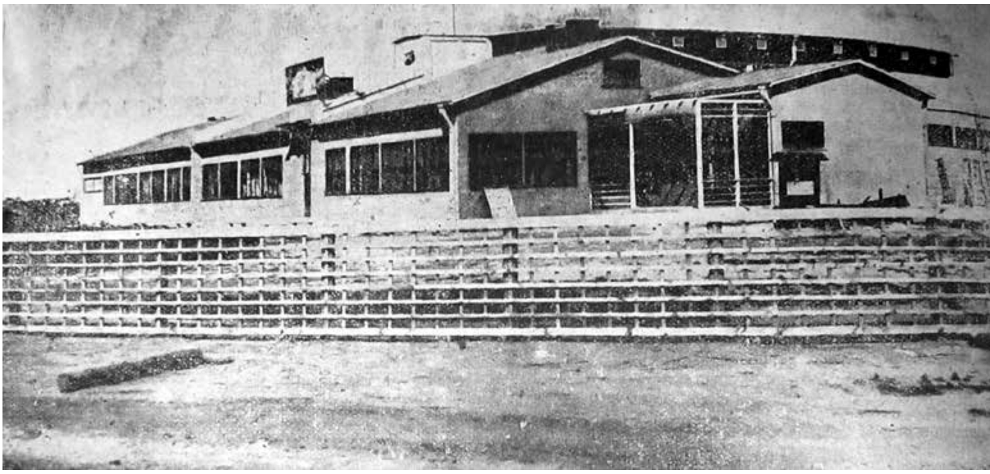
Окрім відміни літерації, ще висловлювалася думка, щоб РРК за допомогою своїх представників брала участь в роботі прокатного відділу, тим самим допомагаючи ВУФКУ в щомісячному плануванні кінорепертуару для клубів[2378]. Це прагнення ВУФКУ обрубало докорінно:

«На жаль, кіно править обома організаціям, як верстат, що чеканить гроші, а звідси і відбувається прагнення ради роб. кіно брати участь у призначенні клубам картин, щоб мати можливість вирвати «хлібні» картини. Смішно було б розглядати це прагнення, як звичайне бажання брати участь в технічній роботі ВУФКУ»[2379].

У ВУФКУ вважали, що «робочі клуби мають використовувати кіно, тільки як елемент, що сприяє політичному і культурному розвитку рівня мас трудящих, і робочі клуби повинні припинити розглядати кіно як джерело прибутку для клубу. І усі отримані від кіно кошти спрямовувати на його розвиток у робочих клубах. Тож, має бути хороший екран, хороший апарат, музична ілюстрація, зручний зал і т. д. Загалом — кіно в робочих клубах має бути, як кіно»[2380].

У цій суперечці обидві сторони дотримувалися виключно власних матеріальних інтересів від прокату і демонстрації фільмів. Безумовно, клубна прокатна

2375. У 1925 році Президія ВУРПС затвердив положення про Раду робочого кіно при відділі культроботи ВУСПС, який керував радянським кіновиробництвом і кінопрокатом з метою «його ідеологічного оздоровлення та залучення коштів кіно в профосвіти». Див.: Вісті ВУЦВК. — 1925. — 8 лютого.
2376. Зав. прокатом фото-киноуправления тов. Криворучко // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 4. — С. 11.
2377. Как ВУФКУ собирается выполнять договор с ВУСПС // Культработник. — 1927. — № 9(32). — 12 мая. — С. 1.
2378. Є. Ге. Кіно в робітничі клуби, чи робітничий кінотеатр? // Кіно. — 1927. — № 1(13). — Січень. — С. 10.
2379. Кіно в робітничім клубі, як кіно в театрі: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 4(16). — Лютий. — С. 3.
2380. Там само.



Клуб Дніпрозаводбуд

політика ВУФКУ мала чимало негативних наслідків. Але і робочі клуби постійно намагалися укріплювати своє матеріальне становище за рахунок прокату фільмів. У зв'язку з цим виникала щоденна боротьба клубів не лише за якість фільмів, але і за їх комерційну рентабельність. Це, у свою чергу, призвело до зміни коефіцієнтів клубу, в основному в бік підвищення, і клубні екрани перетворилися на напівкомерційні і комерційні екрани. Цифри зростання напівкомерційних і комерційних екранів в робочих клубах впродовж останніх 1926–1927 років яскраво характеризують цю гонитву робочих клубів за доходами від кіносеансів на потреби клубів.

Будучи монополістом в області прокату, ВУФКУ нав'язувало клубам кабальні умови співпраці. У результаті зміст фільмів, що надавалися ВУФКУ клубам, мав випадковий характер: ті картини, які особливо цікавили робітників, не потрапляли в клуби або потрапляли, але занадто пізно, коли фільми вже пройшли в комерційних кінотеатрах. У практиці ВУФКУ також спостерігалося часте перенесення або відміна картини за своїм бажанням, що викликало обурення робітників. Згідно з угодою, ВУФКУ не несло ніякої відповідальності, у той час, коли невиконання умов клубом або союзом, часто не з вини організації, тягло за собою штраф. Ціни на кінофільми встановлювалися ВУФКУ також одноосібно, в межах від 30–40 до 200–360 карбованців за картину[2381]. В окремих випадках плата за фільм стягувалася до відправки його в клуб. Для більшості клубів така ціна виявилася занадто велика: дешеві фільми не виправдовують себе, тому що ніхто не хотів їх дивитися, а дорогі і красиві картини, при відсутності можливості їх рекламувати, також не завжди приносили гроші, щоб окупити понесені клубом витрати.

Всіляко відтягуючи укладання основного договору з ВУРПС, ВУФКУ одночасно вело політику укладання локальних договорів з окремими клубами. Ці договори, які вимушені були підписати правління клубів, були у буквальному розумінні кабальними для останніх, що встановлювали відповідальність правлінь

2381. Окушка С. Кіно у залізничників // Культработник. — 1927. — № 3(26). — 15 февраля. — С. 22.

клубів за всілякі випадки збою в прокаті, цілісність фільм і т. д. ВУФКУ ж ні за що не відповідало[2382].

У результаті таких договорів ВУФКУ запровадило драконівські умови постачання клубів кінофільмами. Відносно асортименту клуби не мали свого голосу. Стосовно цього ВУФКУ діяло за принципом «бери, що дають», довільно складаючи репертуар картин, які повинні демонструватися в цьому клубі, довільно його змінюючи, а часто і зовсім не надавало картин за встановленою програмою або надавало ті картини, які в цьому клубі вже йшли кілька разів і до яких глядачі вже не мали жодного інтересу.

За даними ВУРПС, отриманим від ВУФКУ, кіновідомству собівартість одного дня прокату обходилася, в середньому, в 23 карбованці 96 коп. Середня ціна прокату по усіх клубах, за цими ж документами, визначалася в 32 карбованці 66 коп. Таким чином, ВУФКУ отримувало від клубів за кожен день прокату прибуток у розмірі 8 карбованців 70 копійок, або 36% надбавки на собівартість. За матеріалами ВУФКУ, у другому півріччі 1926 року прокатна ціна по клубах профспілок, в порівнянні з першим півріччям, зросла на 76%[2383]. Це підвищення прокатної ціни сталося в результаті введення системи коефіцієнтів. Проте ВУФКУ постійно заявляло про збитковість для нього клубного прокату, тим самим готуючи ґрунт для подальшого підвищення цін на кінообслуговування профспілкових клубів.

Багато нарікань на адресу ВУФКУ з боку клубів поступало і відносно низького художнього рівня картин. Статистичні дані Культвідділу ВУРПС свідчать не на користь ВУФКУ:

«Проте на підставі відомостей про порядок постачання кінофільмами робочих клубів, комерційних екранів і окремих театрів ВУФКУ, ми бачимо, що картин поганої якості (з коефіцієнтом до 10) в театри ВУФКУ йде 2,4%, на комерційні екрани, взагалі — 16,9%, а в робітничі клуби — 39,9%. Мало не половина усіх картин, що йдуть в робітничі клуби, є поганими! Хороших картин (з коефіцієнтом 15–17) в театри ВУФКУ йде 42,9%, на комерційні екрани — 34,6% і в робітничі клуби — 26,2%. Так звані, бойовики (з коефіцієнтом 18 і вище) в театри ВУФКУ потрапляють у розмірі 33,7%, на комерційні екрани — 20,8% і в робітничі клуби тільки 16,5%»[2384].

Багато нарікань викликала і нестача виробничих картин, «які були б особливо корисні при намаганнях членів союзу підвищити своєю кваліфікацію». Висловлювалися і претензії також щодо нестачі фільмів по санітарній освіті, охороні праці, кооперативних і дитячих. Кінохроніка, ВУФКУ, що видавалася клубам, виявлялася застарілою. Гумористичні фільми, що надавалися ВУФКУ, також не задовольняють робітників.

Також ВУФКУ, спільно з політосвіти, рекомендувалося приступити до видання лібрето за тим зразком, як це робило в РРФСР Совкіно. Лібрето мали містити довідковий матеріал, рекомендаційні списки книг з питань, що зачіпаються у фільмі, пояснювати ту епоху, до якої відноситься фільм і т. д.

2382. Маймистов. Дело за ВУФКУ! // Культработник. — 1927. — № 5(28). — 10 марта. — С. 9.
2383. Там само. — С. 10.
2384.Там само.

Багато критики на сторінках профспілкової преси тих років було відносно Вуфківської монополії на прокат. На думку оглядачів, монополія прокату, яка свого часу була абсолютно необхідною, щодо зміцнення кінопромисловості себе зжила. Монополія прокату, особливо на радянські фільми, не допомагає, а шкодить кінороботі, взагалі, і кінороботі клубів — особливо. В результаті цієї монополії в Україні не демонструвалася низка картин іншого кіновиробництва СРСР і, навпаки, інші республіки абсолютно не бачили багато хороших картин виробництва ВУФКУ. Досить часто наводилося як приклад фільм «Панцерник “Потьомкін”», який потрапив в Україну після того, як його вже подивилися в європейських країнах і картина «Мати». Відносно останньої ВУФКУ ніяк не могло домовитися з Совкіно. Ця ж монополія не давала можливості відповідній профспілці України використовувати ті картини, які купував ЦК профспілки.

Природно, в такій ситуації ВУРПС вимагала від ВУФКУ переглянути свою політику відносно робочого клубу. Вважаючи абсолютно неприпустимим, щоб клуби оплачували прокат фільму десятками карбованців за один вечір. Особливо це відносилося до революційних радянських фільмів, прокат яких мав бути найдоступнішим[2385]. Основна вимога до ВУФКУ полягала в тому, щоб домовитися, нарешті, з усіх тих питань, які можуть і мають бути покладені в основу укладання договору на постачання профспілкових клубів кінофільмами.

Через прокатну політику ВУФКУ клуби опинилися в делікатному становищі. З одного боку їм треба було в системі самоокупності мати комерційну рентабельність від кіносеансів для утримання в належному стані зал, устаткування і т. д. З іншого — дотримуватися думки голови ВЦРПР М. П. Томського, який в доповіді на XIV з’їзді ВКП(б) «Про завдання роботи профспілок» окреслював завдання клубу таким чином:

«Помилки і неправильність в роботі клубів ще проявляються і в спорі про те, чим повинні стати клуби: органами політичної освіти або органами розумної розваги. Сама ця суперечка є неправильною, тому що клуби повинні обслуговувати усі культурні запити робітників. Клуб має бути і органом класового виховання, і органом політичного розвитку і освіти, і органом розвитку культурності взагалі; в той же час клуб повинен стати місцем розумного відпочинку і розваги для робітників з тим, щоб члени профспілок не йшли шукати десь зовні розваг, не йшли у буржуазний жовтий кінематограф дивитися животрепетні, сенсаційні американські фільми, щоб не йшли в пивні і корчми. Було б суцільним інтелігентським радикальним ригоризмом змусити клуби робітників займатися виключно політосвітянською роботою. Ми бачили, що, коли ми вели тільки цю роботу, наші клуби помирали, розвалювалися, — так було в період військового комунізму, — бо робітник є людина і, як людині йому не чуже ніщо людське. Смішно говорити, що нібито робітник думає і може думати тільки про пролетарську революцію і про її проблеми. Йому потрібний і здоровий відпочинок, і здоровий сміх. Усі запити робітника мають бути задоволені в клубі»[2386].

2385. Россоловский С. Киноработа в клубе // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 4. — С. 11.
2386. Томский. [Задачи профсоюзов в обстановке новой экономической политики] // XIV Съезд Всесоюзной Коммунистической Партии (б). Стенографический отчет. — М.: Государственное издательство, 1926. — С. 737–738.

Все частіше лунає думка, що клубам треба відмовитися від вузько комерційного підходу до кіно. Закрити двері своїх клубів для «широкої публіки», виконати ті настанови, які виносилися неодноразово Радою робочого кіно при ВУРПС щодо того, що правом відвідування кіно робочого клубу користуються виключно члени союзу[2387]. Типовим було явище, коли керівництво клубу для того, щоб привернути увагу трудящих до засідання, на якому мали обговорюватися проблеми оптимізації клубної роботи, перевибори адміністрації й інше, по закінченню заходу обіцяло влаштувати кіносеанс. Не дивно, що відвідувачі постійно переривали доповідачів вигуками: «Достатньо! Давай кіно!»[2388].

Коли стало очевидним, що клуби не зможуть отримувати від ВУФКУ фільми, що задовольняють їх, ВУРПС звернувся у ВЦРПР з клопотанням про можливість, «в тих випадках, коли ВУФКУ не має можливості задовольнити вимог культорганізацій, що належать йому, дозволити отримувати фільми у інших кіноорганізацій»[2389].

Після тривалих і важких переговорів, нарешті, вдалося ВУРПС (голов. А. Радченко) укласти з ВУФКУ (голов. З. Хелмно) генеральну угоду, що встановлює більш менш нормальну ситуацію в області постачання клубів профспілок кінофільмами. Заступник голови РРК Штеренгерц у зв'язку з цим на сторінках журналу «Театр, клуб, кіно» розмірковував про стан справ клубного кінопрокату:

«Раніше між клубами і ВУФКУ існувала деяка недомовленість. Звідси — з обох сторін — нарікання один на одного. Договори підписувалися кожного разу окремими клубами, причому плата за фільм встановлювалася абсолютно довільно. Окрім того, були ряд випадків надання клубам технічно не придатних для демонстрації картин. У художньому й ідеологічному відношенні вони часто були не такі, як мали б бути. До того ж, в клуби надходили нерідко по кілька разів одні і ті ж фільми. Наразі між ВУРПС і центральним правлінням ВУФКУ укладено новий генеральний договір по обслуговуванню фільмами клубів»[2390].

Головна норма цього договору — кіноустановка не має бути джерелом доходу для клубів. Ось основні пункти укладеної угоди:

На основі цієї угоди мають бути укладені місцеві договори між обласними СПС і відповідними відділами ВУФКУ. Місцеві договори не мали погіршувати умови, встановлені в генеральній угоді, а все раніше укладені договори, що погіршували ці умови, відмінялися. Угода передбачала, що постачання кінофільмами робочих клубів мають вироблятися по планах, узгоджених з РРК цього округу. Прокатна плата встановлювалася на основі системи коефіцієнтів. Коефіцієнти кожного клубу встановлюються ВУФКУ спільно з РРК виходячи з таких основних принципів: вхідна плата в кіно в середньому по Україні не повинна перевищувати 12 коп. Розміри коефіцієнта клубів повинні ґрунтуватися на собівартості прокату ВУФКУ і собівартості демонстрації картини для клубів. І ВУФКУ, і клуби можуть

2387. Журавский Я. Киноработа в клубах // Рабочий клуб (Москва). — 1927. — № 11(47). — Ноябрь. — С. 59.
2388. Нам А. Работу клубов под контроль рабочих // Харьковский пролетарий. — 1928. — 16 декабря. — С. 16.
2389. Окушка С. Вказ. пр. — С. 22.
2390. Кино и Рабочий клуб (Москва). Зам. пред. совета рабочего кино тов. Штеренгерц // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 4. — С. 11.

мати до 10% прибутку, причому цей прибуток можуть використовувати виключно на розвиток і поліпшення кінороботи. Поділ на «робочі» і «експлуатаційні» клуби відміняється, причому перехід експлуатаційних клубів у робітничі не повинен позначитися ні на якості, ні на кількості картин, що їм надаються. Робочі кінотеатри, що демонструють картини від 3 до 6 раз на тиждень, мали укладати окрему угоду. ВУФКУ зобов'язалося забезпечувати клуби технічно придатними картинами по встановленому плану, акуратно і своєчасно. Зі свого боку, клуби зобов'язані були своєчасно вносити прокатну плату, дбайливо поводитися з фільмами, повертати фільми у встановлені терміни і т. д. Обидві сторони мають нести обопільну відповідальність у разі невиконання однією зі сторін того або іншого пункту договору. До прокатної плати включалися усі витрати по прокату, і ніяких додаткових витрат клуб нести не мав. ВУФКУ зобов'язався до кожної картини, що присилалася в клуб, зробити своїми силами і засобами коротке лібрето. У основних клубах промислових районів демонстрація картин повинна починатися відразу ж після виходу їх на комерційних екранах. Це дасть можливість промисловим робітникам скоріше переглядати, так звані, «бойовики», а не чекати їх рік і більше після демонстрації цієї картини в комерційних кінотеатрах цього міста. На підставі укладеної угоди, ВУФКУ бере на себе зобов'язання всіляко сприяти клубам в раціональній постановці кінороботи. У свою чергу, профорганізації надають всіляку підтримку ВУФКУ у проведенні заходів, спрямованих на поліпшення кінороботи клубів. Угода набуває чинності з моменту підписання. На місцях договори мають бути укладені до 1 травня[2391].

До цього терміну мали бути переглянуті коефіцієнти клубів і вирішено усі питання, пов'язані з підписанням місцевих договорів. Генеральна угода, підписана під тиском ВУРПС з ВУФКУ, повинна була припинити трирічну «війну» цих організацій. Практично усі пункти договору покращували стан клубів і давали їм можливість впливати на складання репертуарного плану, зменшити роль комерціалізації у своїй кінороботі.

Але і після набуття чинності договору, ВУФКУ практично нічого не зробило для підготовки своїх обласних відділів до переходу на нові взаємини з робочими клубами. Розглянемо, як інструкція ВУФКУ трактувала своїм обласним відділам окремі пункти угоди з ВУРПС.

Користуючись монополією, ВУФКУ забезпечувало робочі клуби, як правило, старими малоцікавими фільмами, примусово нав'язуючи їм непотрібні, не бажані для них картини. ВУРПС в новій угоді добився від ВУФКУ встановлення такого порядку, по якому прокатні плани мали обов'язково узгоджуватися заздалегідь з РРК, причому, останні мають право відмовлятися від непотрібного клубам фільму. ВУФКУ у своїй інструкції обласним відділам роз'яснював, що у разі відмови від картини обласний відділ, якщо є можливість, замінює її іншою, але при цьому необхідно твердо усвідомлювати, що не «можна порушувати ні порядку постачання інших екранів, ні, взагалі, прокатної системи ВУФКУ». Тобто, якщо фактично РРК відмовлявся від картини, то ВУФКУ не гарантувало надання їй заміни. Цей пункт інструкції зводив майже нанівець узгодження прокатних планів з РРК і фактично в області постачання фільмами, що залишає колишнє свавілля ВУФКУ.

2391. В. Н. М. Соглашение с ВУФКУ подписано // Культработник. — 1927. — № 6(29). — 25 марта. — С. 6.

З метою отримання максимального прибутку з робочих клубів, ВУФКУ розробило систему поділу клубів на «робочі» і «експлуатаційні», причому експлуатаційні клуби платили більше і отримували кращі картини. Тим самим «робочі» клуби, що бажали мати кращі картини, ВУФКУ примушувало переходити в розряд експлуатаційних, тобто з підвищеною оплатою прокату картин. Оплачуючи більше фільмів, ці клуби, природно, встановлювали вищі ціни на квитки. Крім того, збільшуючи кількість сеансів через необхідність покрити високі витрати, захоплювалися кінороботою більше, ніж необхідно в клубах.

Новий договір знищував цей неприродний і безглуздий поділ клубів на «робочі» і «експлуатаційні» і встановлював таке положення, по якому усі клуби, що демонструють картини не більше двох днів на тиждень, вважаються однаково робочими клубами. І тільки ті клуби, які демонстрували картини більше двох днів на тиждень, зараховувалися до розряду робочих театрів і щодо них укладалася з ВУРПС особлива угода. «Усі інші експлуатаційні клуби з переходом у робочу паралель, не повинні втратити ні на кількості, ні на якості отриманих картин» — говорилося в договорі (п. 5, прим. 2)[2392]. ВУФКУ у своїй інструкції цей пункт договору трактує так:

«До клубів відносяться ті робочі клуби, які мають не більше за одну програму на тиждень в один день. Усі інші відносимо до робочих театрів». Прописані в договорі «два дні» як ознака робочих клубів інструкція ВУФКУ перетворює «на один». Тим самим змушуючи ті робочі клуби, які раніше демонстрували два дні на тиждень і захочуть, і мають право на це за договором, залишити собі ці два дні, вибрати один з двох або перейти на один день, або перетворитися в робітничі театри, тобто платити більше. Фактично ВУФКУ продовжувало ту ж «гендлярську політику», яка була в основі найменування «експлуатаційних клубів».

Прокатні ціни картин в клубах були надзвичайно високі. Новий договір з метою зниження прокатних цін, а відтак, само собою зрозуміло, і цін на квитки, встановлював таке правило, що «коефіцієнти клубних кіно встановлюються ВУФКУ за угодою з Совробкіно виходячи з середньої вхідної плати по Україні не більше 12 коп. (п. 5 договору)». Цей пункт договору мовою інструкції ВУФКУ звучить так: «плата за вхід має бути прийнята за її фактичним станом для кожного клубу окремо, але в жодному разі не менше 12 коп. в середньому». У договорі сказано «не більше 12 коп.», а по ВУФКУ виходить «не менше». Правда до цього місця в інструкції був дозвіл ВУФКУ, у разі самої крайньої необхідності і після всебічного вивчення для окремих клубів, у виняткових випадках, знизити цю середню ціну.

З метою врегулювання і виправлення прокатних цін договір встановлює можливість кожні три місяці на вимогу однієї зі сторін переглядати коефіцієнти. ВУФКУ трактує ці місця договору таким чином, що, якщо, на думку обласного відділу, виявиться в процесі роботи необхідність зміни коефіцієнта, то про це повідомляється в центр. Виходить, що тут важлива тільки думка обласного відділу ВУФКУ, а думка РРК не враховується.

2392. Свой. Как ВУФКУ собирается выполнять договор с ВУСПС (Замечательная инструкция ВУФКУ о снабжении рабочих клубов) // Культработник. — 1927. — № 9(32). — 12 мая. — С. 2.

Подібні «трактування» інструкцією ВУФКУ генеральної угоди стосувалися деяких фінансових питань, технічної якості картин, що поставляються, виготовлення лібрето і т. д.[2393].

Після набуття чинності договору мало що змінилося в прокатній політиці ВУФКУ. Проведене в травні анкетування клубів показало, що 20,6% клубів скаржиться на ВУФКУ за несвоєчасне надання фільмів і порушення плану, тим більше, що жоден клуб не отримував жодного разу відшкодування за збиток, ВУФКУ ж, навпаки, коли якийсь клуб порушував план, вимагало відшкодування. 25% кінофільмів знаходяться в непридатному технічному стані, а близько 50% кінофільмів ідеологічно не витримують ніякої критики[2394].

Така прокатна політика ВУФКУ, можливо стала одним із чинників, що сприяли зміні керівництва його правління. 28 травня 1927 року З. С. Хелмно на посту голови правління змінив його заступник О. І. Шуб. Новий голова відразу ж зайнявся наведенням ладу в стосунках з ВУРПС. Нове правління визнало, що раніше ВУФКУ увесь час «ховалося від робочих організацій», зловживало монопольним правом прокату фільмів і, виключно з міркувань комерційного характеру, підтримувало поділ клубів на «робочі» і «експлуатаційні», нав'язуючи першим найслабкіші за художнім рівнем і технічно найбільш зношені картини. Шуб заявляв, що трирічна завзята війна між профспілковими організаціями і ВУФКУ за нормальний людський підхід з боку останнього до справи постачання робочих клубів, війна, що супроводжувалася завзятим небажанням ВУФКУ визнавати за собою які б то не було обов'язки відносно робочих клубів, нарешті кінчилася. Горезвісна інструкція ВУФКУ, що була фактично спробою старого правління ВУФКУ зберегти за собою старі позиції після формального підписання договору, новим правлінням була скасована. За спільними підписами ВУФКУ і ВУРПС було надано виключну директиву усім обласним відділам і радам робочих кіно при переукладанні договорів з клубами точно і неухильно дотримуватися слова і букви нової генеральної угоди.

До чого, зазвичай, зводилися колишні спори між профорганізаціями і ВУФКУ і в чому основні досягнення нової угоди О. І. Шуб роз'яснив на сторінках журналу «Культробітник» — рупору ВУРПС, визнавши помилки колишнього правління:

«1) ВУФКУ, використовуючи монополію, зловживаючи нею, забезпечувало в примусовому порядку роб. клуби часом старим непридатним мотлохом, нав'язуючи їм непотрібні і небажані для них картини. Робочі клуби увесь час відстоювали своє право вибирати картини. Організований глядач, що одержує через клубні екрани певну духовну їжу, пред'являв до ВУФКУ законні вимоги вибирати собі цю їжу, а не отримувати її в примусовому порядку, в такому асортименті й стані, якого часом не переварює робочий шлунок. Вимоги цілком законні: суть питання полягала в тому, в яких формах має виражатися цей вибір картин.

Кожен клуб відбирати і вибирати для себе картини, природно, не може. Обмежена кількість картин, наявних у фільмотеці ВУФКУ, і необхідність максимального використання кожної з них вимагають обов'язкового і суворого планування усієї прокатної роботи, вимагають проходження кожної картини по екранах

2393. Там само. — С. 2–3.
2394. І. П. Клубні кіноболячки // Культработник. — 1927. — № 13/14(26/37). — 20 июля. — С. 14.

у заздалегідь розробленому і визначеному порядку. Втручання кожного окремого клубу у кожному окремому випадку в прокатну роботу ВУФКУ зруйнувало б усю плановість цієї роботи. Ми дійшли висновку, що вибирають картини не окремі клуби, а ради робочих кіно як у центрі, так і на місцях, шляхом участі представників останніх у складанні прокатних планів ВУФКУ. Тут вони, представники рад робочих кіно в центрі, мають можливість відхиляти ту або іншу картину і замінити її на іншу, мають можливість в центрі і на місцях впливати на порядок проходження картин по робочих екранах. Перший досвід участі представників Культвідділу ВУРПС у складанні прокатних планів дав блискучі результати. Якість картин, які в липні демонструвалися на робочих екранах, не лише не поступалася комерційним театрам, а інколи перевершувала їх. Розкриваючи перед представниками робочих організацій усю нашу фільмотеку, залучаючи їх до активної участі в складанні наших планів, ми тим самим позбавляємося від часом зайвих непотрібних вимог, що пред'являлися раніше до нас, коли робочі організації, від яких ВУФКУ увесь час ховалося, не знали справжнього стану фільмотеки і пред'являли тому іноді непотрібну зайву прискіпливість. Ми показуємо їм усе, що ми маємо. Більшого немає у нас. Вибирайте! Чим багаті, тим і ради;

2) ВУФКУ раніше забезпечувало робочі клуби іноді технічно непридатними картинами, зношеними і потріпаними на попередніх екранах. Ці картини мали в собі часом пропуски цілих частин і давали десятки розривів протягом одного сеансу. ВУФКУ у пошуках зайвих прибутків експлуатувало копії картин понад оптимальні строки їх зношуваності, і зношені копії, що давали розриви, потрапляли часто на робочі екрани. За новою угодою ВУФКУ зобов'язалося забезпечувати клуби технічно якісними картинами. Робочі клуби, у свою чергу, зобов'язалися матеріально відповідати за технічне псування картин. ВУФКУ, зі свого боку, зробить усе необхідне для того, щоб чесно виконати це узяте на себе зобов'язання. Робочий глядач в клубах повинен мати право і отримуватиме картини з технічною боку настільки ж якісні, як на наших комерційних екранах. Але для цього нам необхідно буде у відповідній кількості друкувати додаткову кількість копій до кожної картини, потрібна додаткова плівка, що становить предмет закордонного імпорту і пов'язана, таким чином, із необхідністю збільшення нашого імпортного контингенту. Проф. організації і, в першу чергу ВУРПС, мають узяти на себе зобов'язання підтримувати наші вимоги відносно збільшення імпортного контингенту, які ми пред'являємо на майбутній госп. рік;

3) питання про прокатні ціни викликало постійних спори між ВУФКУ і робочими клубами. Робочі клуби постійно підозрювали ВУФКУ у великих прибутках, нібито ВУФКУ наживається на клубах. ВУФКУ, у свою чергу, звинувачувало роб. клуби в комерційному ухилі, у прагненні наживатися за рахунок клубного екрану. Прокатні ціни місцями були дійсно надзвичайно високі, але не цей аспект відігравав у спорі вирішальну роль. Головним тут було повне свавілля ВУФКУ у встановленні цін, повна однобокість ВУФКУ у визначенні коефіцієнтів для клубних екранів. Новий договір встановлював перегляд спільно з рад. роб. кіно коефіцієнтів усіх клубних екранів з повним обліком усіх клубних витрат і встановленням середньої вхідної плати по Україні не вище 12 коп. Потрібно відзначити, що, приступаючи зараз до складання на основі нової угоди нових договорів з клубами,

ми все ж маємо деякі непорозуміння. Перегляд коефіцієнтів у окремих клубах призводить до зниження прокатної плати; місцями він, природно, вимагає і деякого підвищення. Виходить, таким чином, що робочі клуби категорично відмовляються підписувати нові договори. Потрібно мати на увазі, що, встановлюючи середню вхідну плату, з якої випливають усі наші розрахунки, ВУФКУ збитків на постачанні робочих клубів нести не може. Та й робочі організації цього не хочуть і не вимагають. Необхідно тому, природно, компенсувати зниження прокатних цін в малопотужних клубах певним підвищенням цін у великих потужних клубних організаціях там, де це підвищення можливе і не викликає надмірного збільшення середньої вхідної плати. Потрібно твердо запам'ятати, що зниження прокатних цін там, де воно є, призначене не для зниження саме по собі, не для того, щоб залишати великі прибутки для робочих клубів; а має єдине призначення — довести ці знижені прокатні ціни до індустріального споживача, тобто знизити ціни на квитки. Необхідно тому рад. роб. кіно простежити в цій частині за надмірним збільшенням середньої вхідної плати. Необхідно — і ми маємо право цього вимагати, — щоб ради роб. кіно своїм авторитетним втручанням ліквідовували усі непорозуміння, що виникають на місцях у зв'язку з питанням про прокатні ціни, підходячи до вирішення цього питання не однобоко, а задовольняючи однаково інтереси як робочих клубів, так і державної організації ВУФКУ, і домогтися реального зниження цін для глядача. Інакше уся історія зі зниженням прокатних цін втрачає всякий сенс і значення;

4) з метою виключно комерційного підходу ВУФКУ підтримувало систему поділу клубів на "робочі" і "експлуатаційні", причому експлуатаційні клуби платили дорожче і отримували кращі картини. Тим самим "робочі" клуби, що бажали мати кращі картини, примушували переходити в розряд експлуатаційних, тобто з підвищеною оплатою картин. Платячи ВУФКУ за картини дорожче, ці клуби, природно, були змушені через політику ВУФКУ встановлювати вищі ціни на квитки, збільшувати кількість сеансів через необхідність покрити високу плату, захоплюватися кінороботою більше, ніж потрібно в клубах. Новий договір, встановлюючи нормальне постачання робочих клубів, тим самим ліквідовує цей штучний поділ клубів на "робочі" і "експлуатаційні". Тільки частина клубів, які по суті своїй є не клубами, а, демонструючи картини кілька разів на тиждень, є робочими театрами, виділяються з клубної системи і перераховуються в розряд робочих театрів. Ознакою, по якій здійснюється виокремлення в театри, є демонстрація клубом картин більше 2 днів на тиждень. Ми, спільно з ВУРПС, встановлюючи цю ознаку, виходили з того міркування, що малі клуби з великою кількістю членів неспроможні обслуговувати їх цією картиною протягом одного дня. Між тим, ми маємо ряд клубів, які протягом 2 днів демонструють не одну, а дві програми, де, таким чином, уявлення про необхідність додаткового дня для обслуговування усіх членів клубу однією і тією ж картиною абсолютно не відповідає дійсності. Питання про те, куди віднести подібні клуби, залишається спірним і підлягає додатковому вирішенню, також, як і залишається спірним питання про те, чи потрібні справжнім клубам, що ведуть клубну роботу, дві різні картини протягом одного тижня.

Ось головна установка нового договору, що вирішує основні спірні питання між ВУФКУ і робочими клубами. Разом з ними новий договір вирішує і низку другорядних запитань, що свого часу також надмірно загострилися і призводили до великих непорозумінь: питання про поштові й експедиційні витрати, питання про лібрето та інш.

Новий договір, що встановлює неначе цілком нормальні взаємини між нами і робочими клубами, на наш погляд, повного досконалого контакту між ВУФКУ і робочими організаціями ще не створює. Необхідно вжити ще деяких заходів, щоб добитися повного узгодження усієї роботи в області постачання робочих клубів.

Організований споживач має безперечне право впливати на вибір картин. Але нам здається, що участь рад роб. кіно в складанні прокатних планів повністю цього питання ще не вирішує. Організований споживач повинен стати ще ближче до роботи ВУФКУ. Рада роб. кіно має брати участь у вищій кінорепертуарній комісії, там, де здійснюється літерування картин і відбір їх для комерційних екранів і роб. клубів. Більш того, ради роб. кіно зобов'язані брати участь у вищому кінорепертуарному комітеті, там, де розглядаються сценарії і готуються картини нашого власного виробництва. Ми виробляємо картини, головним чином, для обслуговування Робітничо-селянського глядача, і рада роб. кіно не може бути з цього боку байдужою до нашої продукції. Участь проф. організацій у складанні наших тематичних планів і участь їх у вищому кінорепертуарному комітеті забезпечить таке положення для нашого виробництва, коли воно повністю буде спрямоване на обслуговування і задоволення потреб робочого глядача.

Друге питання, яке необхідно поставити перед робочими організаціями, це питання про збереження за клубами характеру справжніх клубів, що обслуговують культурні потреби організованих членів своїх. Клубне кіно повинне обслуговувати тільки членів клубу, а не сторонню публіку. Клубне кіно не може і не повинно стати загальнодоступним театром для усіх і всякого, театром, що користується низькими цінами і конкурує з нашими комерційними театрами. Підрив наших комерційних театрів — рубання того сука, на якому сидить уся наша кінопромисловість. ВУФКУ в договорі обумовило собі право контролю в цій частині над робочими клубами, але контроль цей з боку ВУФКУ украй скрутний. А робочі клуби зловживають тут. Потрібні категоричні директиви із цього приводу з боку проф. організацій.

Третє питання, також дуже серйозне, — це питання про кінопересувки. Профспілки знову стали піднімати це питання. Пересувки псують стрічки і тягнуть, таким чином, при експлуатації картин зайві, абсолютно непотрібні, витрати. Курс тому має бути узятий твердо на стаціонарні установки, замість пересувок. Але, враховуючи недостатність в даний час стаціонарних установок і неможливість постачання ними в належній кількості найближчим часом, потрібно, звичайно, тимчасово у виняткових випадках допускати і пересувні кіно, але саме у виняткових випадках, там, де це викликається крайньою необхідністю і де специфічний характер профспілкової роботи (робземліс, з розкиданими бараками, в яких тимчасово живуть члени союзу) вимагає пересувного кіно. Це відносить-

ся виключно до обслуговування села. У містах, зрозуміло, ніяких пересувок допускати не слід.

На закінчення необхідно зазначити, що перехід ВУФКУ у сфері постачання робочих кіно на нові рейки, що закінчення колишньої, важкої громадянської війни між ВУФКУ і робочими організаціями, від якої ще залишилися природні неприємні осади, вимагає зараз від обох сторін взаємної довіри і взаємної підтримки. Є небезпека, що колишня однобокість ВУФКУ може викликати зараз у робочих клубів зворотну реакцію у формі зайвої прискіпливості і зайвих вимог. Раді роб. кіно необхідно вжити усіх заходів щодо того, щоб привчити робочі організації і робочі клуби дивитися віднині на ВУФКУ не через свої місцеві клубні інтереси, а як на державну культурно-освітню організацію, перед якою стоять масштабні завдання щодо розширення кіновиробництва, розширення мережі і низка інших надзвичайно складних завдань. Профспілки, вступаючи на новий шлях нормальних взаємин з нами, зобов’язані всіляко допомагати нам виконувати ті масштабні завдання, які на нас покладені партією і радянською державою»[2395].

Підписання генеральної угоди мало вирішити багато нагальних проблем в клубному кінопрокаті. Надати клубам, за допомогою РРК, можливість брати участь у формуванні кінорепертуару, щоб захистити клубні екрани від «ідеологічно невитриманих» картин. Дістати можливість демонструвати картини в хорошому технічному стані, але і зі своєю боку, клуби зобов’язалися матеріально відповідати за псування стрічок. Перегляд прокатної плати, заснованої на горезвісній системі коефіцієнтів, припускав зменшення прокатної плати і у результаті зниження цін на квитки клубних кіносеансів. І, нарешті, відміна ВУФКУ поділ клубів на «робочі» і «експлуатаційні» припускала виключення комерційного підходу кіноуправління до клубного прокату.

Багато клубних працівників сприйняли підписання нового договору з ентузіазмом:

«ВУФКУ склало генеральний договір з Культвідділом Всеукраїнської Ради Профспілок про постачання картин робочим клубам. Віднині клуби матимуть від ВУФКУ усі кращі картини»[2396]. Як приклад у червні РРК обговорював наданий ВУФКУ план постачання клубів фільмами на липень, куди увійшли картини: «Процес про 3 мільйони», «Кріпиш», «Алім», «Наказ № 3» та «Богиня джунглів». Рада план затвердила[2397].

Але клубам необхідно було розв’язати найважливішу проблему технічного стану своїх кіноустановок, які знаходилися не в кращому стані. Природно ВУФКУ побоювалося псування стрічок, не поспішало надавати клубам нові, ще не «прокатані» картини. Інвентаризація кіноустаткування 82 клубів працівників гірської промисловості, однієї з успішних галузей, показало, що лише 40% клубів мають власних кіномеханіків, а інші 60% — випадкові люди, які мало піклувалися про збереження апаратури і фільмокопій. Тільки 64,6% клубів мають свої кіноапарати, 35,4% — обслуговуються апаратами своїх сусідів (кінопересувка). Виходить,

2395. Шуб А. Война окончилась // Культработник. — 1927. — № 15/16(38/39). — 31 августа. — С. 34–38.
2396. До постачання кінофільмами робітничих клубів: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 16(57). — 19 квітня. — С. 19; Постачання картинами робітничих клубів: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 21(62). — 25 жовтня. — С. 15.
2397. В совете рабочего кино: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 4. — С. 12.

що відмовитися повністю від кінопересувок, як на цьому наполягає ВУФКУ, ще не було можливості. Відносно кіноінвентаря справних кіноапаратів — 50,9%, таких, що потребують капітального ремонту, — 22%, а інші потребували невеликого ремонту[2398].

Друга половина 1927 року і 1928 рік в цілому показали, що профспілкам спочивати на лаврах, насолоджуватися досягнутими перемогами і вважати, що їх завдання з укладанням генерального договору досягнуто, — передчасно. Досягнута перемога союзів у вигляді генеральної угоди, підписаної між ВУРПС і ВУФКУ, що вирішує на користь союзів усі основні спірні питання кінопостачання, значною мірою стала лише перемогою формальною. Момент підписання генеральної угоди не став моментом закінчення усіх суперечок союзів з ВУФКУ, не став вирішенням усіх питань, пов'язаних із кінопостачанням робочих клубів. «Труднощі лежать не лише у ВУФКУ, але вони знаходяться і усередині нас, усередині профспілок. — Відзначав відповідальний працівник ВУРПС Маймистов. — Потрібно визнати, що багато в чому і у нас не благополучно. Дехто із клубних працівників розглядає кіно як можливість поповнення клубного бюджету, а звідси цілий ряд нездорових явищ, про які, зокрема, говорив і тов. Шуб»[2399].

На кінонараді при Одеській Окрпрофраді ВУФКУ було піддане жорсткій критиці. Відзначалося, що за перше півріччя 1928 року, як і раніше, у клуби фільми надходять не найкращої якості і із запізненням у 6–8 місяців. Через завищення прокатних цін кіноробота в клубах не дає прибутку. Із перевірених 17 клубів, тільки 5 мали прибуток від кіно, причому цей прибуток за півроку склав у середньому 100 карбованців. Нарада ухвалила вимагати від правління ВУФКУ прискореного постачання клубам фільмів, не встановлювати прокатну ціну на наукові фільми більше 5 карбованців, встановити ціну на квитки 12 копійок і ввести єдину абонементну систему продажу квитків через робкасу[2400].

У резолюції Колегії Наркомосвіти по промфінплану ВУФКУ на 1927–1928 рік у пункті 9, зокрема, йшлося:

«Виходячи з того, що значна кількість клубних кіноустановок відкриті, тобто обслуговують не лише членів профспілок, що відносяться до цього клубу, і тим самим прирівнюються частково до комерційних органів, визнати за необхідне, щоб ВУФКУ у співпраці із Культвідділами ВУРПС виділило ці клубні установки окремо і перевело їх на коефіцієнт комерційних екранів з відповідною знижкою»[2401].

Можливість участі у формуванні клубного кінорепертуару, яку отримав РРК, виявилася неефективною, оскільки робота РРК ВУРПС з роботою РРК ОРПС була не узгоджена. Місцеві РРК не інформували РРК ВУРПС про ті картини, які бажали отримати для цього округу. У таких випадках представник ВУРПС при складанні прокатних планів не міг сприяти у включенні в цю паралель відповідної картини. При існуючій системі паралелей роль представника РРК виявилася надзвичайно обмеженою, він не міг ставити питання про заміну тієї або іншої

2398. І. П. Указ соч. — 13–14.
2399. Маймистов. Война окончилась, но мир еще не наладился // Культработник. — 1928. — № 2(49). — 31 січня. — С. 2.
2400. ВУФКУ перед громадською критикою: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 38. — С. 8.
2401. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюллетень Народного Комісаріату Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.

картини, він міг лише не погодитися з тією або іншою картиною для цього клубу. У такому разі ця картина знімалася з плану цього клубу, але замість неї клуб міг нічого не отримати, бо це цілком залежало від ВУФКУ.

Тому ВУРПС домагалася перегляду паралелей. Паралеллю ВУФКУ називав кущ театрів, клубів і т. д., який протягом певного часу демонструє одну і ту ж картину, в кожну паралель входили до 30-35 екранів. На думку ВУРПС, існуючі паралелі було складено без урахування специфічних особливостей кожного клубу. Ці паралелі були засновані лише на територіальному принципі, найбільш комерційно вигідному для ВУФКУ. Наприклад, в одну паралель входили клуб Металістів, Залізничників, Будівельників, Нархарч, Робітос та ін. У кожного з цих клубів були особливі запити, пов'язані з виробничими, побутовими, культурними й іншими умовами. У клубній роботі профспілки вже давно відійшли від шаблону обслуговування виключно своїх членів, і вимагали відійти від цього і при обслуговуванні кіно. Профспілки вважали за доцільне встановити паралелі або по лінії окремих союзів, або по лінії групи споріднених клубів.

І хоча багато хто виступав проти того, щоб кіно було прибутковою статтею доходів, відмова ВУФКУ від скасування системи «коефіцієнтів» змушувала клуби до комерційного використання кінопоказу. А оскільки клуби змогли отримувати більше нових картин, виток клубної кінокомерціалізації розкрутився з новою силою — клуби більшою мірою піклувалися не про якість кінороботи, а про її дохідність . «Наші клуби тільки дешевшими квитками і гіршими фільмами відмінні від комерційних кінотеатрів. Більшість клубів женуть по три сеанси в день і ніякої політико-освітньої роботи навколо кіно не веде. Правда, навколо багатьох картин (особливо іноземних, на зразок “Акули Нью-Йорка”) важко вести цю роботу»[2402].

Кінороботa в клубах перетворилася на кінокомерцію, до того ж дуже невдалу. Відбір фільмів в дійсності менше всього залежав від плану клубної роботи, а більше — від комерційних планів ВУФКУ. У день демонстрації кінофільмів більшість клубів через нестачу приміщень припиняли основну клубну роботу. Керівництву клубів все частіше і частіше нагадують, що кіно — це культробота, і на клубне кіно треба пропускати тільки членів профспілок з сім'єю, необхідно припинити гонитву за великими зборами і трьома сеансами за вечір. «Інакше кажучи, клуб перетворюється на дешеве загальнодоступне кіно.Більшість клубних кіно необлаштовані: там тісно, вентиляції немає або є погана, тому і задушливо. Невеликий зал упаковується людьми, як консервна коробка: кіно демонструється. Потрібно бути дуже кмітливим, щоб уловити сенс. Потрібно бути дуже наївним, щоб повірити, що фігури, які біжать перед вашими очима на екрані, є людьми, які спокійно прогулюються. Та хіба може бути інакше? У кіномеханіка, наказ від зав. клубу — ”зробити три сеанси”. Три сеанси потрібні, щоб ”підмолотити монету”»[2403].

Коли кіносеанси в клубах починають серйозно загрожувати сприятливій роботі державних кінотеатрів, ВУФКУ починає бити тривогу. Керівництво кіноуправління висловлюється категорично проти того, щоб на кіносеанси в клуби

2402. Кінообслуговування робітників: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 11 апреля. — С. 4.
2403. Піонтковський Б. Кінокомерція // Культробітник. — 1928. — № 10(57). — Травень. — С. 18.

пускали «публіку ззовні», оскільки це прямим чином впливає на планові показники кінотеатрів і ставить їх роботу під загрозу:

«За останній час ми помічаємо цікаве явище: ринок нашого кінопрокату переживає якесь переродження. Ми відзначаємо, що кінотеатри у багатьох містах опинилися в загрозливому стані і ось-ось мають припинити свою роботу. Одною із найважливіших причин цього є робклуби, що у своїй роботі з чисто комерційним ухилом утворюють велику конкуренцію театрам. Ми маємо багато відомостей, що деякі установи просто заявляють, що прикриють свої кінотеатри, якщо не буде вжито заходів проти таких клубів. Стихійне зростання мережі робочих клубів за останні два роки, а разом з ними і клубних кіноустановок (тому, що в кожному клубі є кіно) залучає усе більш глядача, і заважає роботі кінотеатрів. Коли до цього додати, що майже усі клуби на кіносеанси пропускають майже усіх з вулиці (є багато актів про це), то можна отримати уявлення, наскільки вони охоплюють глядача, і як ця робота негативно впливає на роботу кінотеатрів. Отже, попередню філантропічну політику давати кінофільми клубу безкоштовно або за невеликі гроші, треба змінити. Наскільки значну частку клуби на сьогодні мають в українському прокаті, можна визначити по кількості прокатоднів робклубов. Всього ВУФКУ щотижня має 2 906 прокатоднів, з них на клубні екрани припадає 1 129 прокатоднів (38,5%), а на усі кіноустановки, включаючи кінотеатри, — інші. На це треба наразі звернути найпильнішу увагу, і надалі так розрахувати прокат, щоб не було загрози розвитку кінопромисловості й роботі кінотеатрів, адже на прибутках від них ми будуємо кіновиробництво»[2404].

Та все ж, клубна кіномережа практично повністю переходить на комерційні рейки, але при цьому з боку клубів не зменшуються нарікання на адресу ВУФКУ:

«ВУФКУ має випускати більше наукових фільмів і менше ввозити поганих іноземних картин. Воно має звернути пильну увагу на клубний прокат. Потрібно, щоб робітник міг побачити у себе в клубі усе краще, що дає наша кінематографія»[2405].

«ВУФКУ має, нарешті, прислухатися до голосу робочого глядача. Ми не вимагаємо першоекранних картин, але дайте нам на клубний екран наукову картину і справжню революційну фільму»[2406].

«Коли прийшов “Король екрану”, то виявилося, що плівка більш ніж на 50% зіпсована, переплутана, бували моменти, коли усередині частини усе йшло вверх ногами. З картини не можна дізнатися, про що йде мова. Доводиться дивуватися, де ВУФКУ бере такі картини і де береться совість давати їх в робітничі клуби»[2407].

«Ми вже переконалися в цьому, коли дивилися картину «Лісова бувальщина» в клубі ім. Леніна. Картина “клеяна-переклеяна”, “латана-перелатана” так, що шматок першої частини опинився у кінці другої частини, сьома частина заскочила за четверту, кінець увірвався всередині п’ятої, а початок невідомо куди зник»[2408].

2404. Гельман. Клуби конкурують із театрами // Кіно. — 1928. — № 6(42). — Червень. — С. 2.
2405. Бурштейн Р. Про клубний прокат кінофільмів // Радянське мистецтво. — 1928. — № 5. — 13 лютого. — С. 7.
2406. ВУФКУ і не рушиться: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 42. — С. 9.
2407. К. Як постачає ВУФКУ фільми // Культробітник. — 1928. — № 10(57). — Травень. — С. 19.
2408. Мартенко Л. Вдячні Голубівці // Культробітник. — 1928. — № 15/16(62/63). — Серпень. — С. 14–15.

«Коли демонструвалася картина “Ваша знайома”, то глядачі (переважно, робітники і службовці) до того були обурені змістом і поганим технічним станом картини, що деякі серед кіносеансу почали виходити, а інші хоч і досиділи, але тільки обурювалися»[2409].

«Хоча ми часто обговорюємо недоліки постачання клубам кінокартин, але постачання це не покращується. Клуби так і отримують від ВУФКУ закордонні бойовики “щелеподробильного” змісту. До того ж потрібно відзначити, що часто багатосерійні картини йдуть одна за одною»[2410].

«ВУФКУ зобов'язалося разом із картинами присилати лібрето. Але клуби рідко бачать їх. Мабуть, ВУФКУ пришле, коли побажає, або, ще краще, коли картина пройде»[2411].

Чимало невдоволення з боку правлінь клубів висловлювалося і відносно прокатно-фінансової політики ВУФКУ. Багатьох не влаштовує “фінансове беззаконня” відносно клубів і застосування “коефіцієнтів” при розрахунках вартості картин:

«За останній час бюджет клубів страждає від ВУФКУ. Крім того, що ВУФКУ збільшило прокатну плату за фільми, воно телеграфно (!) листується із цього приводу і намагається вести його за клубні кошти. Такому здирництву потрібно покласти край»[2412].

«У нас в клубі 200 місць, за прокат з нас беруть від 25 до 37 карб, за картину. Додайте до цього інші витрати. Ось і доводиться квитки продавати по 25 коп., а це дорого. Вищі профорганізації висловлюються за те, щоб клуби зменшили вхідну плату за кіно, але не згадують про те, коли ж буде зменшена ціна за прокат»[2413].

«Коли отримуємо місячний план-рахунок від Донецьккрай ВУФКУ за картини, там 8 картин коштують від 300-460 крб., а то і більше, тобто в середньому 53 крб. 12 коп. кожна картина. Виходить, що правління клубу переплачує 10 крб., а з 8 картин — 80 крб.

А в умові сказано:

«Клуб має отримати 10% від збору на розвиток і поліпшення кінороботи». А значить, що клуб не лише не отримує цих грошей, але і додає зі своїх малих ресурсів культфонду»[2414].

До 1929 року робота клубного прокату повністю не стабілізувалася. Січнева постанова ЦК КП(б) з питань кіно рекомендувала скликати робочу кіноконференцію. Конференція була скликана Культвідділом МГРПС і проходила 5 і 6 липня 1929 року за участю ЦК ВЛКСМ, ЦС ТДРК, Совкіно й інших кіноорганізацій. За часом вона співпала із складанням тематичних планів кіновиробництва на 1929/30 рік, так що основним питанням її — яка картина потрібна робочому глядачеві — було вельми актуальним. Іншим питанням було поставлено культро-

2409. Богацький. Все по-старому // Культробітник. — 1928. — № 15/16(62/63). — Серпень. — С. 15.
2410. Богацький. Все по-старому // Культробітник. — 1928. — № 15/16(62/63). — Серпень. — С. 15.
2411. Кобищанський. ВУФКівські фортелі // Культробітник. — 1928. — № 19(66). — Жовтень. — С. 10.
2412. Тасін С. Культосвітня робота серед гірників // Культробітник. — 1928. — № 20(67). — Жовтень. — С. 30–32.
2413. Іллін Л. Маса тягнеться до кіна, а ВУФКУ мовчить // Культробітник. — 1928. — № 21(68). — Листопад. — С. 17.
2414. А. Б. Війну скінчено — бій ще триває // Культробітник. — 1928. — № 22(69). — Листопад. — С. 37.

боту в кінотеатрах. Відповідаючи на основне питання — який фільм потрібний робочому глядачеві, — конференція чітко виявила необхідність виробництва картин, що висвітлюють соціалістичне змагання, колгоспне будівництво і т. ін. Разом із тим конференція висунула наполегливу вимогу форсувати темп виробництва культурфільмів[2415].

З 20 по 25 квітня 1930 року в Москві проходила Всесоюзна клубна нарада. На порядку денному були питання:

1) про стан і чергові завдання клубної роботи;
2) про клубну роботу в союзних республіках, областях і серед нацменшин;
3) про систему народної освіти;
4) про порядок складання плану клубного будівництва;
5) про роботу з дітьми та ін.[2416].

4.4 Сільська кіномережа

Про формування сільської кіномережі заговорили відразу ж після закінчення Громадянської війни. Через низку об’єктивних причин процес кінофікації села деякий час гальмувався. Це було обумовлено, передусім, відсутністю електрифікації переважного числа сіл і необхідного кіноустаткування, катастрофічним дефіцитом сирої плівки для друкування фільмокопій та, головне, відсутністю можливості мінімального фінансування.

На початку 1920-х років, коли кінопромисловість СРСР перейшла на повну самоокупність і господарський розрахунок, оборотних коштів ледве вистачало на кінофікацію великих міст. Крім того, платні кіносеанси в селах не могли окупити витрати. Кіномережа росла стихійно, головним чином, в містах, обслуговуючи запити міського споживача. Мережа робітничих і особливо сільських кінотеатрів відсовувалася на другий план, їй приділялося менше уваги.

У РРФСР і в УРСР при формуванні сільської кіномережі використовувалися різні підходи. Єдине, в чому зійшлися російські і українські кіночиновники, — селу потрібні спеціальні фільми, орієнтовані на селян.

Оскільки для усіх було очевидно, що стаціонарні кінотеатри не окуплять себе, велися пошуки варіантів інших методів кінороботи в селі. У РРФСР пропонувалася концепція «пересувного кіно». Як панацею пропонували використовувати напіввантажні автомобілі зі встановленими на них кінопроекторами і динамомашинами, розбірним екраном та іншим кіноприладдям. Проте, коли був проведений розрахунок вартості одного кіносеансу, з’ясувалося, що, зважаючи на витрати (витрата бензину, ремонт, оплата лектора, кіномеханіка, шофера, а та-

2415. Итоги рабочей киноконференции: [Ред. ст.] // Культурный фронт. — 1929. — № 12. — 25 июля. — С. 29.
2416. Примечания // Крупская Н. К. Вказ. пр. — С. 722.

кож витрати на плакати і інші матеріали), вартість одного кіносеансу кінопересувки склала 2,6 карбованця золотом[2417].

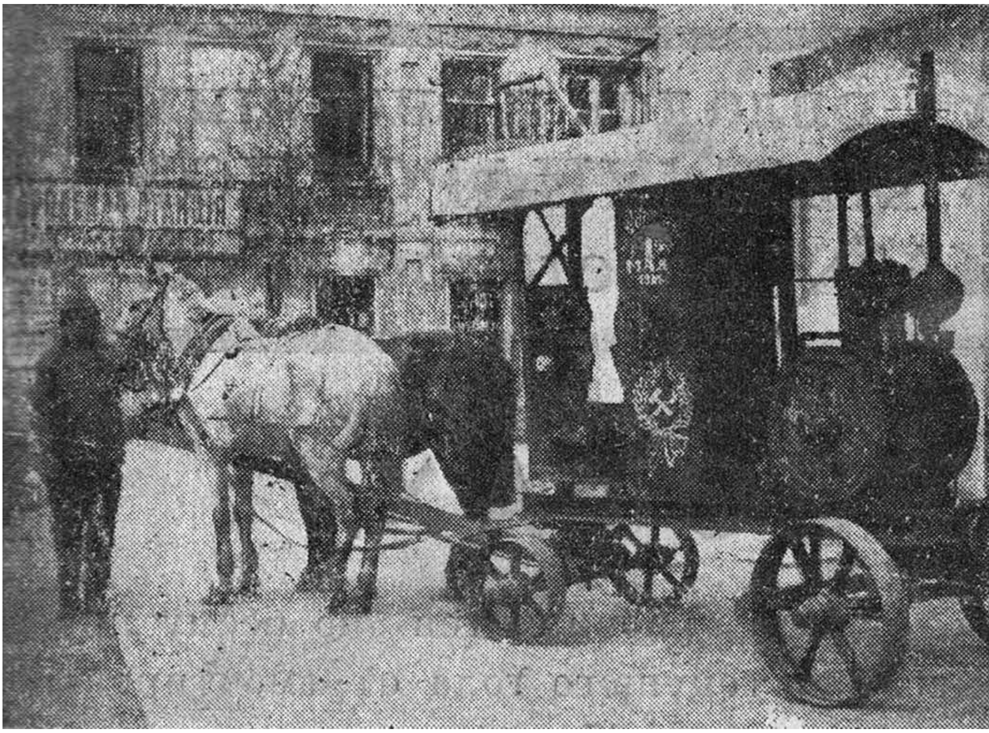
Проте прибічники пересувного кіно вважали, якщо витрати не лише окупляться, але і дадуть деякий прибуток, який давав би можливість удосконалювати і покращувати розвиток пересувного кіно в майбутньому, то, навіть при загальній бідності, широка організація мережі пересувних автокіно цілком можлива і реально здійсненна (приміром, у другому півріччі 1923 року кількості сеансів майже в два рази перевищувала кількість сеансів за 1921–1922 роки[2418]). Як вагомий аргумент на підтримку впровадження кінопересувного кіно наводилися приклади використання пересувних кіносеансів НЕПом, який привносив до села «розкладаючий вплив буржуазного кіно». Якщо НЕПмани мали можливість влаштовувати кіносеанси в селах, це кращий доказ того, що село може і спроможне платити і 12 копійок золотом на кожного глядача за сеанс не буде обтяжливим для селянина-середняка.

Усі чітко усвідомлювали необхідність значних ресурсів для розвитку кінофікації в селі і пропонували об'єднати свої зусилля і засоби як державі, так і громадській ініціативі — Наркомзему як органу, найбільш зацікавленому в культурній роботі серед селян, Головполітосвіти, ВЧК по ліквідації неписьменності.

Один із перших, хто запропонував в Україні концепцію розвитку кінофікації села, став директор Одеської і Ялтинської кінофабрик М. Я. Капчинський. Восени 1923 року він відзначав, що система кінопересувок на селі себе мало виправдовує, оскільки вантажний і гужовий транспорт малопридатні для ґрунтових доріг. Він пропонував почати кінофікацію з електрифікованих населених пунктів, приступити до виготовлення кіно-апаратів і кінофільмів для села, а також для досягнення мети об'єднати зусилля зі Всеработземлісом, кооперацією і політпросвіти[2419].

Аж до кінця 1924 року в Україні діяла система сільських кінопересувок. Разом із загальним планом розвитку мережі кінотеатрів, зусилля спрямовували і на поширення кінопересувок. Так, в Київській губернії в 1921 році Київським відділом ВУФКУ було проведено 72 пересувних кіносеансів; у 1922 — 98, а за першу половину 1923 — 169[2420]. Одеський відділ ВУФКУ організував в Подолії і у ряді сіл перші кіносеанси на початку листопада 1923 року. А Одеська взуттєва і тютюнова фабрика ім. Петровського в порядку шефства для своїх підшефних сіл до святкування 7 листопада придбали кінопроектори[2421]. Подібна робота проводилася і в інших округах з метою організації згодом маршрутів кінопересувок в усі райони України. З метою максимально ефективної кінороботи на селі 8 лютого 1924 року Колегія Наркомосвіти України по доповіді ВУФКУ про роботу кіновідомства прийняла спеціальну постанову[2422].

2417. Шентяпин В. Организация передвижных кино в деревне // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 18.
2418. Передвижное кино и работа ВУФКУ на селе: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 26.
2419. Капчинский М. Ближайшая задача // Силуэты. — 1923/24. — № 15. — [Осень, 1923]. — С. 11.
2420. Передвижное кино и работа Вуфку на селе: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 26.
2421. Одесский отдел ВУФКУ энергично готовится к участию в праздновании 6-ти летия Октябрьской Революции: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 17. — [Осень 1923]. — С. 11.
2422. Кінофікація села: Постанова Колегії НКО УСРР від 8 лютого 1924 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1924. — Ч. 3(21). — Арт. 3.



Сільська кінопересувка, 1923 р.

Навесні 1924 року, на XIII з'їзду ВКП(б) органам Наркомосвіти було дано відповідні директиви відносно розвитку сільського кіно[2423], після чого кіноорганізації почали поступово реалізовувати план кінофікації села. Влітку цього ж року проходила перша Всеукраїнська нарада завідуючих фото-кіно відділами. Нарада визнала необхідним звернути особливу увагу на організацію стаціонарних кінотеатрів в селах і в пунктах, що є центром для низки селищ і сіл. Встановлено необхідну кількість картин для українських кінотеатрів і способи поповнення програм. Нарада підкреслила необхідність регулярного постачання картинами клубів і ухвалила до Жовтневих урочистостей відкрити 100 сільських кінотеатрів[2424]. На Всеукраїнському з'їзді працівників мистецтв, що проходив на початку 1925 року, перед ВУФКУ було поставлено завдання підготувати сільських кіномеханіків, які могли б вести не лише технічну роботу, але і бути культурно-освітніми працівниками села[2425].

На початку червня 1925 року Президія ВУЦВК розглянула питання про пропаганду кіно на селі. ВУФКУ доручалося найближчим часом вжити заходів матеріального і кадрового зміцнення Одеської кінофабрики, а також сприяти створенню

2423. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 1898–1958. Часть 1. Издание седьмое.– М.: Государственное издательство политической литературы, 1953. — С. 875.
2424. Всеукраинское кино-совещание: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 37. — 14 октября. — С. 19.
2425. Кино на Всеукраинском съезде работников искусств: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 8(55). — 17 февраля. — С. 12; Светлов А. Одесса // Кино-неделя. — 1925. — № 13(60). — 24 марта. — С. 16.

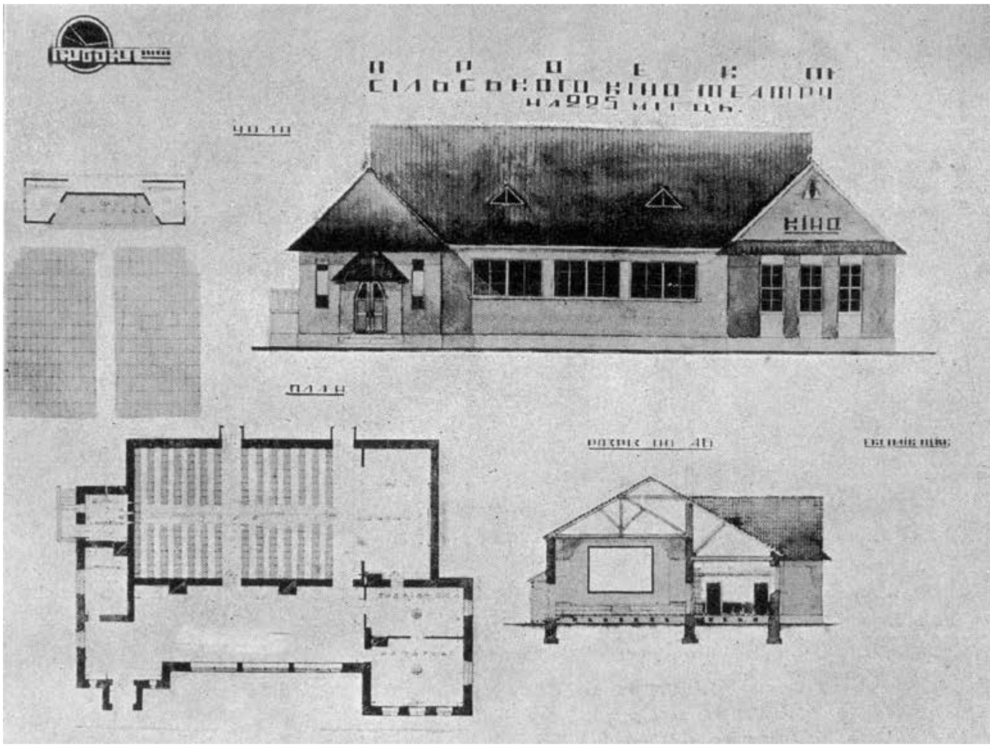
фільмів для сільських глядачів[2426]. Також у справі кінофікації села пропонувалося зважати на специфіку сільського глядача. Оскільки велика частина сільського населення була безграмотна, рекомендувалося спеціальним агітаторам під час демонстрації «голосно читати написи і роз'яснювати зміст картин»[2427]. Надалі пропонувалося працівникам політосвіти вести роз'яснювальну роботу із сільським глядачем перед початком демонстрації, під час демонстрації і після демонстрації картин[2428].

На початок 1925 року в Україні існували три види «екранів» — комерційні, клубні і сільські. Клубні кіноустановки великих міст, що працювали в різні дні, групувалися «кущами» з таким розрахунком, щоб кількість клубів не перевищувала кількості робочих днів, і один механік міг обслуговувати декілька установок (він сам і транспортував фільми). З жовтня 1924 року принцип кущування було запроваджено і в сільській мережі, що надалі був схвалений на Всеукраїнській нараді управління сільбудів[2429]. Основні точки куща розташовувалися уздовж залізничних гілок або хороших шосейних і ґрунтових доріг. І поблизу кожної бази передбачалася наявність населених пунктів.

З весни 1925 року починається планомірна кінофікація українських сіл. Відкриваються сільські стаціонарні кінотеатри в Одеській губернії — в селах Димови Ново-Одеського району Миколаївського округу і Бакшанці Ясинуватського району Балтського округу[2430]. У червні 1925 року в Миколаївському окрузі Одеської губернії відкриваються кінотеатри ще в п'яти селах[2431]. Усього планувалося відкрити 40 кінотеатрів. За спогадами П. Нечеса у вересні 1925 року в Гросулівському районі Одеської області було організовано перший кущ[2432]. У Полтавському окрузі в 15 селах було встановлено кіноапарати. Ціна квитків на кіносеанси складала 5 копійок[2433]. Всього в 1925 році ВУФКУ організувало 130 регулярно забезпечуваних стаціонарних кіноустановок (не рахуючи 118 — при цукрових заводах)[2434].

Станом на 1 жовтня 1925 року кількість сільських кіноустановок складала 215, в 1926 році — 440, в 1927 році — 819, в 1928 році — 870. На селі картини демонструвалися раз на тиждень. Кількість відвідувачів коливалася від 100 до 400 осіб залежно від можливостей приміщення. Розвиток кінофікації села гальмувався через: нестачу відповідних приміщень, дорожнечу кіноапаратів (1 000–1 200 крб.)[2435]. Такі темпи були незадовільними. Для найширшого залучення населення пропонувалося більше уваги приділяти пересувній кінороботі.

2426. Вісті ВУЦВК. — 1925. — 8 квітня.
2427. Мармор Л. Сільські кіно-установки // Селянський будинок. — 1926. — № 7/8. — Липень–серпень. — С. 77; Гаврюшин К. Работа с фильмой в деревне. — М.: Теакинопечать, 1930. — С. 10–14.
2428. Лавров Ф. Кіно в політосвітній роботі // Селянський будинок. — 1927. — № 6. — Червень. — С. 44–45.
2429. Тези співдокладу Політосвіти ВУСБ // Селянський будинок. — 1925. — № 1(3). — Січень. — С. 55.
2430. Коммунист. — 1925. — 17 мая.
2431. Селянин. — 1925. — 4 червня.
2432. Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! / Павло Нечеса // Крізь кінооб'єктив часу: Спогади ветеранів укр. кіно. — К.: Мистецтво, 1970. — С. 208.
2433. Вісті ВУЦВК. — 1925. — 16 жовтня.
2434. Нечес. ВУФКУ // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 82.
2435. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2691. — Арк. 64–70.



Проект сільського кінотеатру на 225 місць



Сеанс у сільському клубі

Протягом 1925/26 операційного року в селах України було заплановано встановити 719 проекторів і 199 електростанцій із розподілом по обласних відділах: Харківський відділ — 138 кінопроекторів і 38 електростанцій, Київський — 180 і 51, Одеський — 196 і 60, Донецький — 87 і 16, Катеринославський — 112 і 24[2436].

У 1926 році в Одеському окрузі ВУФКУ організувало

2436. Вісті ВУЦВК. — 1925. — 16 жовтня.

20 стаціонарних кіноустановок, які забезпечували електроенергією сільські державні установи[2437]. Подібна картина спостерігалася і в інших округах УРСР.

Для ефективнішої кінофікації сіл організовувалися губернські трійки «Кіносело» у складі: завідувача Губполітосвіти, представника ВУФКУ і завідувача Губуправлінням сільбудів[2438]. У завдання трійок входили організаційні функції, пов'язані з формуванням і компонуванням кінокущів. Після закінчення роботи трійки подавали детальний звіт у ВУФКУ і ВУРБ, після чого розпускалися. Надалі обслуговуванням і управлінням кінокущів займалися губернські відділи ВУФКУ і ВУРБ[2439]. У цей же час були розроблені і затверджені технічні нормативи сільських кінотеатрів[2440].

Перший час ВУФКУ мало в розпорядженні лише 100 кінопроекторів, які вирішено було розподілити таким чином : Донбасу — 30, Київщині — 25, Харківщині — 25 і Поділлю — 20 комплектів. Кожні п'ять стаціонарних кіноустановок об'єднувалися в один кущ, радіусом у 20 верст і кіномеханік переїжджав з фільмом від однієї кіноустановки до іншої. Цим досягалося те, що картина проходила усі п'ять кіноустановок і мінялася не рідше, ніж один раз на тиждень. Один день йшов у кіномеханіка на отримання нової картини зі складу і один день для відпочинку. Кіноапарат встановлювався безкоштовно в сільському приміщенні (клубі, сільбуді і т. д.), місткість якого була не нижча 250–300 місць. Таким чином, при двох сеансах в тиждень кожна кіноустановка обходилася ВУФКУ від 40 до 50 карбованців на місяць. Ці витрати, згідно з розрахунками ВУФКУ, могли повністю окупитися при вартості квитка від 3 до 5 копійок[2441].

Після перевірки роботи сільських кіноустановок на прикладі київської губтрійки Головполітосвіти УРСР для усунення подальших помилок наказував:

«…Уникати установок при цукрових заводах, намагаючись кінофікувати глухі і відсталі в політичному і культурному відношенні села. Звернути серйозну увагу на відбір кіномеханіків для села, щоб уникнути людей, чужих радянській владі. Запровадити гучне читання назв картин під час демонстрації одним призначеним для цього товаришем. Вжити заходів до встановлення календаря демонстрації картин по кіноустановках. Отримуючи кошти від кіноустановок для оплати ВУФКУ, Губуправлінням СБ у кожному окремому випадку враховувати особливості пунктів установок (бідність району). Ціни на квитки мають бути: 3 коп. — для бідно-середняцкого селянства і 5 коп. — для багатих…»[2442].

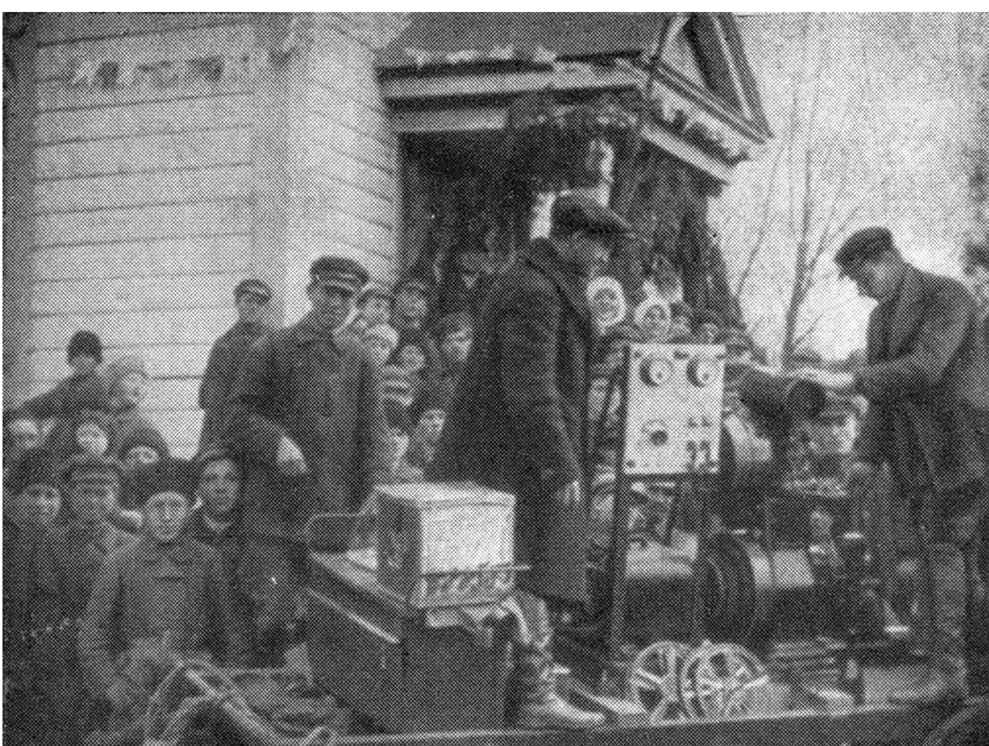
У звіті Донецького відділу ВУФКУ за 1925 рік повідомлялося про обслуговування 155 екранів, з яких комерційних міських екранів всього 13, заводських — 110, сільських і клубних — 32. «Тепер проводиться на Донеччині постійна робота щодо утворення великої сітки сільських кінотеатрів (всього планується облаш-

2437. В отделении ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 9. — 15 мая. — С. 12.
2438. Фоменко В. Кінофікація села // Селянський будинок. — 1925. — № 3. — Березень. — С. 11.
2439. Трійкам «Кіно-Село» Київський, Подільській, Донецький // Селянський будинок. — 1925. — № 2. — Лютий. — С. 64.
2440. Дашкевич М. Кіно-театр на селі // Селянський будинок. — 1925. — № 7/8. — Липень–серпень. — С. 20–22.
2441. Кинофикация села и города: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 9. — 21–25 апреля. — С. 7.
2442. Трійкам «Кіно-Село» Київський, Подільській, Донецький // Селянський будинок. — 1925. — № 2. — Лютий. — С. 62–64.

тувати 129 екранів, а вже облаштовано — 32). Розподіл здійснюється за принципом кущування. Планується облаштувати в Сталінському окрузі 20 нових екранів, в Луганському — 18, в Маріупольському — 19, у Старобельському — 15, в Артемівському — 2. Цю роботу ВУФКУ проводить разом із Політосвіти. Розподіл сітки зустрів багато перешкод, з них головні: села дуже віддалені від залізниці, розкидані вони далеко один від одного. Проте між селами кіно вже розподілені, і тепер справа йде лише про те, щоб їх затвердити і оснастити.

Поділля. Кінофікація сел. здійснюється тут досить добре. До цього часу на території пос. Поділля встановлено 21 стаціонарну (постійну) кіноустановку. Кожні 4–5 установок складають один кінокущ, їх по черзі об'їжджає кіномеханік і влаштовує там кіносеанси. Плата з глядачів-селян стягується дуже маленька, від 3 до 7 копійок»[2443]. У той час, як прокатна плата за одну програму коливалася від 3 до 5 карбованців[2444].

Але на ділі ситуація була іншою. ВУФКУ отримувало за прокат фільму на селі за 2 дні 50 карбованців, а в сільклубах найбільші збори за 2 дні складали 50 карбованців і, якщо додати накладні витрати, то сільклуб або працював у збиток, або і зовсім відмовлявся від отримання картини. Також не рідко ВУФКУ звину-



Перша кіноустановка в селі Павлюківці на Проскурівщині, 1929 р.

2443. Кіно на Вкраїні: [Ред. ст.] // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 28.
2444. Андропов. Жизнь ВУФКУ // Кинотеатральный вестник по Екатеринославу. — 1925. — № 1. — 7–12 июля. — С. 8.

вачували в тому, що в села часто присилаються такі картини, які в місті «ніякому клубу не відпускалися»[2445].

Згідно зі звітами ВУФКУ станом на 1 жовтня 1925 року в Україні налічувалося 215 стаціонарних сільських кіноустановок, 120 з яких відкрило кіноуправління[2446], на 1 жовтня 1926 — 440[2447], на 1 жовтня 1928 — 975[2448], на 1 жовтня 1929 — 1 300[2449] і 543 кінопересувок. У 1924 році на селі було влаштовано 664 кіносеанси, в першому кварталі 1925 — 489, в другому — 777[2450]. Швидке зростання сільських кіноустановок пояснюється тим, що ВУФКУ відпускало кіноапаратуру для села по собівартості і в кредит.

Про те, що в Україні справа з кінофікацією села була не такою благополучною, як про це заявляло керівництво ВУФКУ, свідчить стаття, опублікована 2 серпня 1925 року в газеті «Одеські вісті». У ній повідомлялося, що Одеське відділення ВУФКУ для Миколаївського округу виділило п’ять кінопроекторів. З них в округ потрапили тільки чотири, які і були встановлені в Димівці (Малиновському), Баштанах, Володимирівці і Привольному. На це сількклуби асигнували 700 карбованців, а ВУФКУ — 200. Сількклуби також сплатили за купівлю електрогенераторів, провели освітлення, облаштували проводку. Але при цьому визначалася як незадовільна система постачання картин. Фільм присилали до Миколаєвого, кіномеханік відвозив її з села в село, об’їжджав з нею увесь кущ і знову повертався назад, тут відпочивав два-три дні і знову починав об’їзд. Таким чином, кінодемонстрація відбувалася тільки один раз на 8–10 днів. «Механік приїде за півгодини до вечора, тоді і оголошують про сеанс, про що дізнаються не усі, а уранці механік знову поїде — і «багато селян так і не бачать». Система, так добре викладена на папері про постійне кіно і окупну стрічку, насправді, як ми пересвідчилися, розчаровує селян. Не завадило б ВУФКУ потурбуватися про регулярніше постачання села кінокартинами і, особливо, про самі картини і селянський репертуар для села»[2451]. Про випадки, коли «на сільський екран потрапляли ідеологічно явно шкідливі і неприпустимі картини» повідомлялося неодноразово[2452].

Багато нарікань викликало умисне підвищення цін на кіноквитки. Незважаючи на те, що вартість відвідування кінотеатру була визначена від 3 до 5 копійок, спостерігалося часте порушення встановлених норм. У деяких сільських кінотеатрах завищували вхідну плату до 20-30 копійок, пояснюючи це малою місткістю залу, через що кіноустановка зазнає постійних збитків[2453]. Проведені на місцях розрахунки засвідчили, що кінозал місткістю 150-200 глядачів не може окупити витрат при вартості квитків 3-5 копійок. Збір з квитків від 2-3 сеансів, які відвідають

2445. И. Ч. Кино на селе // Театральная неделя. — 1925. — № 10. — 7 мая. — С. 7.
2446. Леонов І. Кіно на селі // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 11.
2447. Стан та перспективи кінопромисловості на Україні: (тези доповідей правління ВУФКУ на ІІІ пленумі ВУК Робміс) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 7.
2448. Батуров Д. Українська кінематографія // Молодняк. — 1929. — № 2(26). — Лютий. — С. 111.
2449. І. Ж. Неприпустимий прорив // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. 6.
2450. Леонов І. Вказ. пр.
2451. Обтюратор. Кинофикация на Украине // Кино-журнал. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 22.
2452. Светлов А. Вказ. пр.
2453. Маленко А. Ціни кіно-фільмів непомірні // Селянський будинок. — 1927. — № 6. — Червень. — С. 68; Гольдовский А. Кіно-пересованка на Первомайщині // Селянський будинок. — 1927. — № 11. — Листопад. — С. 60.

500-600 осіб, складав 60 карбованців на місяць. А місячні витрати кіноустановки були трохи більше — плата кіномеханікові 100 карбованців з куща, витрати на прокат — 8–12 карбованців, перевезення механіка з фільмом — 6–8 карбованців. Таким чином, загальні витрати складали 34–40 карбованців на місяць[2454]. До цієї цифри треба додати і витрату на оплату електроенергії. За розрахунками прибутковими могли стати лише кіноустановки місткістю 500–600 осіб. А таких залів, як відомо, в селах майже не було. Також часто критиці піддавався незадовільний стан залів для глядачів, погана кваліфікація кіномеханіків і т. д.[2455].

Навіть центральна кінопреса відзначала, що робота в області сільського прокату поставлена в Україні украй погано, і є скарги на слабкий розвиток «низової» кіномережі, високі прокатні ціни, незадовільний технічний стан картин. «Величезну допомогу в цій справі, — на думку редакції журналу «Нові віхи», — може надати ВУФКУ радянська кіногромадськість, для розвитку якої на Україні досі не вживалося жодних заходів»[2456].

Спочатку ВУФКУ надавало кіноапаратуру селам безкоштовно. Але постійно нести такий тягар кіновідомство не могло. І тоді було прийнято план, згідно з яким ВУФКУ мало виготовити силами своїх кіноремонтних майстерень 600 малогабаритних кінопроекторів, які планувалося реалізовувати селам і фабрикам за мінімальну плату із розстрочкою платежу на п’ять років. Кожен обласний відділ ВУФКУ отримав завдання відшукати 130 сіл, які необхідно рентабельно кінофікувати.

Для подальшого планування кінофікації сіл заступник Наркома освіти Я. П. Ряппо 8 жовтня 1925 року видав постанову, що приписувала усім Крайовим відділенням ВУФКУ надати необхідні для цього відомості:

«Доводячи до вашого відома, що у Вашому окрузі передбачається встановити 15 кіно (3 кущі по 5 кіно в кожному), пропонуємо для виконання циркуляра й інструкції ПОУ від 15/VII — 25 р. Ч. 1 667 передати ці відомості:

1. У яких селах Вашого округу Ви плануєте встановити кіно. Потрібно передати карту-схему і там відмітити відповідні пункти.

Увага: Потрібно пам’ятати, що кіно встановлюється тільки в селах (і в містах) за умови віддаленості не більше ніж на 15–20 верст один від одного.

2. Звідки поставлятиметься електрична енергія (10–15 ампер).

3. Яке приміщення відводиться для кіно, розмір його і або закріплення його за сільбудами.

4. Відправте кошторис на усі витрати, пов’язані з облаштуванням кіно:

а) на проведення електрики;

б) на придбання екрану;

в) на прибудову будки (апаратної камери);

г) на облаштування приміщення і кіно;

ґ) на інші витрати.

2454. Фоменко В. Вказ. пр. — С. 12.

2455. Могило П. По кіновстаткуваннях Одеської округи // Селянський будинок. — 1927. — № 7/8. — Липень–серпень. — С. 69; В. К. Як у нас кіно будують // Селянський будинок. — 1928. — № 8/9. — Серпень–вересень. — С. 81; Максюта Н. Бойкот кінофікації // Селянський будинок. — 1928. — № 8/9. — Серпень–вересень. — С. 81–82.

2456. Новые вехи: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 25. — 21 июня. — С. 1.

5. Які ресурси зможете Ви виділити на місці на облаштування кіно.

6. Які відповідні організації видаватимуть гроші або векселі (у якому розмірі) або зможуть гарантувати наші векселі»[2457].

Проте керівництво ВУФКУ вважало неможливим отримання прибутку з сільських кіноустановок — на досвіді роботи 100 кіноустановок, що терплять суцільні збитки. Причини нерентабельності полягали в загальній убогості сіл, в поганій організації кінороботи (інформації про демонстрацію картин і відсутністю календарного плану кінорепертуару куща, частій заміні оголошеного фільму). «Влаштовуючи стаціонарні кінокущі так, щоб один механік з другою картиною міг протягом тижня обслужити усі кіноустановки, переїжджаючи з одної на іншу, необхідно дотримуватися обов'язкових вимог: віддаленість одного кіно від іншого не має бути більше 5–20 верст; населення села, де облаштовують кіноустановку, не має бути менше 2 500 — 3 000 осіб, щоб таким чином забезпечити достатню кількість відвідувачів і наявність електрики»[2458]. Після ліквідації цих недоліків, кіносеанси на селі при вартості квитків від 3 до 5 копійок змогли б себе окупити. При цьому кіноуправління закликало «враховувати самоокупність установки, покинувши марні надії отримати дотацію від ВУФКУ або від управління сільбудами»[2459].

Восени 1925 року з метою облаштування кінотеатрів у не електрифікованих селах, ВУФКУ купує за кордоном 600 стаціонарних кінопроекторів, 300 комплектів невеликих електростанцій і 120 ламп[2460]. Електростанції було куплено у французької фірми «Пате-Нор»[2461], а кінопроектори — у фірми «Пате»[2462]. Окрім цього у ВУФКУ було ще 120 кінопроекторів власного виробництва[2463]. У 1926 році ВУФКУ в Парижі закупило чергову велику партію кінопроекторів. У зв'язку з цим в квітні ВУФКУ відвідав директор французької фірми «Пате» Л. Енфруа, щоб переконатися, як апарати «Пате» працюють в українських умовах[2464].

Безумовно, керівництво ВУФКУ у своїй роботі допустило немало прорахунків. Особливо у виборі сіл для кінофікації, і у відсутності чіткої системи кінофікації сіл. Оглядач журналу «Мистецтво трудящих» повідомляв:

«Апарати, незважаючи на звичайні в таких справах труднощі, придбані (ми закупили для сіл України 600 кінокомплектів), а відомості від округів поступають надзвичайно повільно і при тому зовсім не відповідають наявному стану речей на місці. Зволікання доставки даних затримує роботу, вносить у починан-

2457. Про надіслання відомостей у справі встановлення кіно у Вашій окрузі: Постанова НКО УСРР від 8 жовтня 1925 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1925. — Ч. 11(16). — Листопад. — Арт. 422.
2458. Леонов І. Вказ. пр. — С. 13.
2459.Там само.
2460. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 82; До кінофікації села: [Ред. ст.] // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 27; К кинофикации села // Нове мистецтво. — 1926. — № 2(11). — 12–19 січня. — С. 11; Заграничные киноаппараты // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 2–9 февраля. — С. 6.
2461. Електростанції, що їх купило ВУФКУ за кордоном: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 24.
2462. Мик М. О фильмах заграничных и о нашем производстве // Искусство трудящихся. — 1925. — № 11. — 8 декабря. — С. 12.
2463. Ліфшиц Б. На суд трудящих (Закінчення) // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 3; Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924–25 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — С. 159.
2464. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 8. — Червень. — С. 23.

ня величезного значення несистемність і створює в деяких місцях дефіцитність сільської кіноустановки»[2465]. Але були і об'єктивні причини.

П. Нечес з гіркотою відмічав, що з 130 кінокущів значна частина демонструють у себе картини замість 5–6 разів — 2–3 рази, а деякі — і до двох місяців не влаштовують кіносеанси. А регулярно працюючі кіноустановки вимагають збільшити вартість квитків мало не в п'ять разів. Плутанина зі штатами призвела до того, що кіномеханік кінокуща не знав, у кого він у підпорядкуванні: у окрсільклубу або ВУФКУ. Пов'язані з цим перебої в роботі Нечес пропонував уникнути таким чином:

«1. Домовитися раз і назавжди з окрсільклубами, що, встановивши на селі апарат, за ВУФКУ залишається єдиний обов'язок поставляти селам картини; усе інше — лежить на сільклубі.

2. Окрсільклуб негайно складає кошториси на витрати для усіх кінозакладів, які не мають бути більше 12 крб. на день за демонстрації картини. Відсутність єдиного, точно встановленого кошторису свого часу стала причиною поганих наслідків: Тростянецький сільбуд витрачає в день демонстрації 29 крб., Борошнянський — 12 крб. 60 коп., Печенізький, — 54 крб., Ровки — 13 крб. 60 коп. У чому справа? А в тому, що кошторис на витрати складається таким чином, що до нього входить навіть плата завідувачеві сільбудом, а іноді він має 10 статей витрат. Тобто потрібно скласти єдиний витратний кошторис. Зробити це має окрсільклуб.

3. Коли в окрузі організовується декілька кінокущів, то окружний сільклуб повинен сам отримувати на місяць картини і сам розподіляти їх між механіками, щоб за кожною картиною не посилати відповідну людину. Ось такі, нікому не потрібні і цілком безглузді подорожі досить дорого коштують.

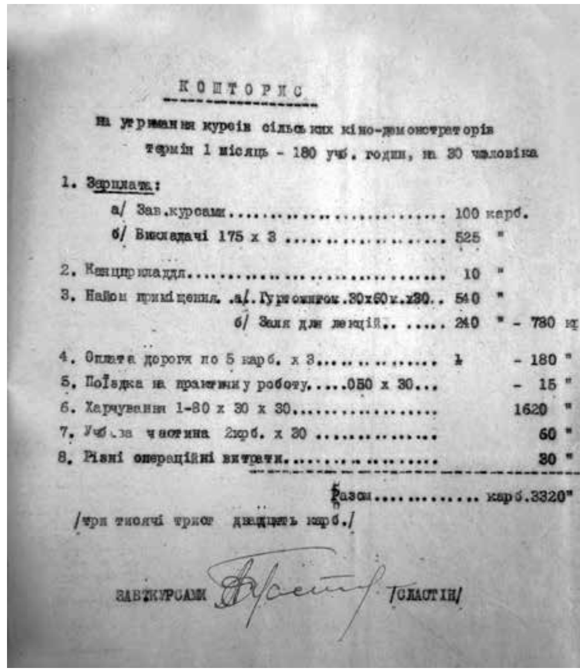
4. Механіка потрібно прикріпити до певної кіноустановки, визначивши йому точну заробітну плату, без відрядних, так як в московських пересувних кіно, там механік отримує 60 крб., а у нас — близько120 крб. на місяць.

5. Сільклубам налагодити справу із засобами пересування. Підшукати для цього людину для перевезення механіка з картинами. Це треба зробити негайно»[2466].

Підсумовуючи сказане, Нечес відмітив, що «потрібно ще раз усім нагадати, що ВУФКУ дає лише апарати і картини, а усе інше повинні придбати місцеві органи, зокрема, сільклуб»[2467].

Відзначимо ще декілька об'єктивних причин, що гальмували планомірний розвиток кінофікації села. На високу собівартість і нерентабельність кіносеансів впливав чинник дорожнечі позитивної плівки, яка отримувалася за кордоном, відсутність вітчизняного кінопроекційного устаткування, поганий технічний стан парку кіноапаратури, нестача досвідчених кіномеханіків. Передчасний знос фільмокопій зумовлювався не лише поганим станом устаткування, але і чинником недосвідченості обслуговуючого персоналу і недбалого відношення до роботи[2468].

2465. Борухсон Я. Кинофикация села // Искусство трудящихся. — 1925. — № 11. — 8 декабря. — С. 11.
2466. Нечес П. Кінофікаційні справи // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 13–14.
2467. Там само. — С. 14.
2468. У зв'язку з частими випадками вирізання кіномеханіками цікавих кадрів, правління ВУФКУ прийняло рішення кіномеханіків, які провинилися звільняти з роботи, виключати з союзу і в екстрених випадках залучати до кримінальної відповідальності. Див.: Про зловживання кіномеханіків що до картин // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 10(18). — Октябрь. — С. 11.



КОШТОРИС

на утримання курсів сільських кіно-демонстраторів
термін 1 місяць - 180 учб. годин, на 30 чоловіка

1. Зарплата:
а/ Зав.курсами.............................. 100 карб.
б/ Викладачі 175 х 3 .... 525 "
2. Канцприладдя.............................. 10 "
3. Найом приміщення. а/. Гуртожиток.30х60к.х30.. 540 "
б/ Заля для лекцій.. ..... 240 " - 780 кр
4. Оплата дороги по 5 карб. х 3................ 1 - 180 "
5. Поїздка на практичну роботу.....050 х 30... - 15 "
6. Харчування 1-80 х 30 х 30.................. 1620 "
7. Учбова частина 2крб. х 30 .... 60 "
8. Різні операційні витрати.................... 30 "
Разом.............. карб.3320"
/три тисячі триста двадцять карб./

ЗАВКУРСАМИ /СЛАСТІН/

Ситуація з нестачею кваліфікованих кіномеханіків сільських кіноустановок вирішувалася повільно. Приміром, організація спеціальних 4-х місячних курсів кіномеханіків для села, що почалася при Одеському кінотехнікумі влітку 1925 року, за розпорядженням ВУФКУ була відкладена на невизначений час[2469]. У 1927 році ТДРК на базі Одеського кінотехнікуму організувала платні літні курси сільських кіномеханіків, на які приймали виключно за рекомендацією направляючих організацій[2470]. Лише налагодження виробництва малогабаритних кінопроекторів для шкіл, невеликих залів і кінопересувок, йшло в Україні і РРФСР відносно успішно.

У 1926 році на з'їзді кінопрацівників, організованих ВУФКУ, обговорювалися плани кінофікації села. Впродовж року передбачалося відкрити в селах 500 стаціонарних кінозакладів[2471]. ВУФКУ доручило Донбаському, Харківському і Київському відділам підготувати й розробити матеріали по кінофікації і погоджувати їх з Окркомами своїх округів. Для неелектрифікованих сіл ВУФКУ планувало надавати електрогенератори, закуплені за кордоном[2472]. 8 лютого 1926 року Колегія Наркомосвіти УРСР своєю постановою скоординувала подальшу роботу по кінофікації села:

«У зв'язку із тим, що кінофікації з цього року відбувається в масовому масштабі, а також з тим, що усі свої засоби ВУФКУ повинно використовувати на розвиток і розширення радянського кіновиробництва, Колегія НКО УРСР ухвалила:

а) постачання селам кіноапаратів і електростанцій і постачання їх фільмами проводити на кредитній основі;

б) призначені для кінофікації кіноапарати і електростанції ВУФКУ продає по собівартості окрвиконкомом, Товариствам Сільбудів або іншим організаціям, що здійснюють культурно-освітню роботу в селах, причому ВУФКУ надає частково (в межах 75% вартості майна) вказаним організаціям кредит на деякий час до 3-х років; проект заяви окрвиконкомом на кредитування апаратури затвердити;

2469. Оператор. На Украине // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 8. — Август. — С. 35.
2470. Хроніка ОДСК: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 10.
2471. Г. М. Кінофікація села // Культура і побут. — 1926. — № 3. — 17 січня. — С. 1.
2472. Кінофікація села: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 23.

в) постачання оснащеним сільським кіноустановкам фільмів ВУФКУ проводить на пільгових умовах через округові інспектури на підставі відповідних угод, укладених ВУФКУ з ними, і спеціальної інструкції, яку видає Наркомосвіти, проект умови з Окрінспектурами Політосвіти на експлуатацію фільмів затвердити;

г) унормувати ціну на квитки, які прийматимуться на селі;

д) план устаткування на 600 апаратів і 200 електростанцій затвердити;

е) запропонувати Уполітосвіти і ВУФКУ на виконання цієї постанови видати своїм органам на місцях відповідні інструкції;

ж) затвердити пропозицію Управління Політосвіти про створення спеціальної Комісії для перегляду фільмів щодо їх придатності на селі. Увести до складу Вищої Кінорепертуарної Ради тов. М. М. Калюжного і призначити його головою цієї комісії»[2473].

До моменту прийняття цієї постанови в Україні існувала, так звана, змішана система кіномережі. Поки що не було можливості організувати виключно стаціонарні кіноустановки. У сільській кіномережі було задіяно 600 стаціонарних кіноустановок і 100 кінопересувок[2474]. Протягом 1925–1926 років було імпортовано 1 600 проекторів і 200 станцій до них, і загальне число кіноустановок, спрямованих в села, наблизилося до 800[2475].

У кількісному відношенні план кінофікації села було виконано на 100% (встановлено 573 кінокомплекти і 200 електрогенераторів), але при цьому були виявлені досить великі недоліки. Суть плану кінофікації села полягала в наступному:

1. Формування куща з п’яти-шести селищ. Кущ з меншої кількості сіл, наприклад, із двох-трьох, збільшив би там витрати на утримання механіка для кожної окремої кіноустановки удвічі.

2. Обов’язкова наявність у 60% сіл, об’єднаних у кущ, власної, пристосованої для кіно, електричної установки.

3. Облаштування кіноустановок лише в тих селах, де проживає не менше 2 000 осіб (у селах 600–800 не набереться необхідної кількості глядачів на два сеанси за вечір, необхідно буде встановлювати занадто високу ціну на квитки).

Для дотримання усіх пунктів плану ВУФКУ вимушене було, в першу чергу, шукати електрифіковані населені пункти або пункти, що знаходяться поряд із виробництвом (заводи, млини і т. д.), щоб використовувати їх електроенергію. Але практика показала, що кіноустановки виявилися повною залежними від цих підприємств, що послужило причиною нестабільної роботи кіноустановок.

2473. Про кінофікацію села: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР ч. 2 від 8 лютого 1926 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1926. — Ч. 3(21). — Лютий. — Арт. 4.

2474. Совещания по кинофикации деревни: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 6/7. — Июль–август. — С. 20.

2475. О работе ВУФКУ: Постановление ЦК КП(б)У от 25 апреля 1925 г. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 281. У своєму звіті заст. Наркома освіти Приходько наводив такі показники: До 1 жовтня 1926 р. встановлено 522 кінопроекторів і 120 електростанцій, а саме: в 1924/25 р. — 120 кінопроекторів, 1925/26 р. — 120 електростанцій і 402 кінопроектори, 1926/27 р. — заплановано — 800 кінопроекторів і 300–400 електростанцій. Див.: Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 497.

У неелектрифікованих населених пунктах використовувалися куплені ВУФКУ 200 електрогенераторів, для інших використовувалися пристосовані і саморобні, що постійно виходили з ладу апарати. Ще одним чинником нестабільної роботи кіномережі була підміна функцій ідейного керівництва Окрполітосвіти господарськими (ціноутворення, зміна кількості сеансів і т. д.).

Завідувач театральним відділом ВУФКУ Я. Соловей, аналізуючи роботу сільської кіномережі, відзначав, що ВУФКУ неспроможне своїми силами виконати завдання кінофікації села. ВУФКУ не може узяти під своє безпосереднє господарське керівництво усі сільські кіноустановки, тому що не має для цього ні відповідного апарату, ні можливого контролю. Для нормалізації роботи кіномережі Соловей пропонував:

«1) господарську частину кіно на селі потрібно повністю перекласти безпосередньо на місця, під загальним (тільки) господарським керівництвом ВУФКУ;

2) окрполітосвіти потрібно зовсім звільнити від безпосереднього втручання в справи кіно, але надати їм право стежити за тим, щоб кіно використовувалося в культурно-освітніх цілях, і вони мають бути в центрі зв'язку між ВУФКУ і місцями»[2476].

Оглядач журналу «Нове мистецтво» в цілому підтримав точку зору Я. Солов'я, але при цьому ще пропонував посилити контроль за ідейним змістом сільського кінорепертуару[2477].

18 жовтня 1927 року, заслухавши доповідь ВУФКУ про господарський і фінансовий план на 1926/27 рік, Колегія Наркомосвіти УРСР у своїй резолюції відзначала значні недоліки в роботі по кінофікації села як з господарської, так і з організаційної точок зору, і доручила Управлінню Політосвіти і ВУФКУ розробити план необхідних заходів для вирішення цієї проблеми[2478].

У зв'язку з ненормальною роботою сільської кіномережі Головполітосвіти України прийняв рішення скликати спеціальну нараду окружних політосвітпрацівників відносно поліпшення подальшої роботи по кінофікації села. На нараді планувалося розглянути п'ять основних питань:

«1) про передачу ВУФКУ керівництва сільськими кіно;

2) про заходи у справі випуску селянських фільмів;

3) про кінофікацію районів центрів на тих же умовах, що і сіл, з тим, щоб створити в районному центрі базу кінофікації усього району;

4) про те, щоб плату за прокат кінофільмів ВУФКУ погоджувало з окрполітосвіти;

5) про постачання селам нової апаратури;

6) про організацію пересувних кіно;

7) про забезпечення кінокущів лібрето»[2479].

2476. Соловей Я. Вказ. пр. — С. 3.
2477. Кінофікація села: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 21. — 11 червня. — С. 6.
2478. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.
2479. Мармор Л. Кам'янецька окружна нарада в справі кінофікації села // Селянський будинок. — 1927. — № 7/8. — Липень–серпень. — С. 71–72.

Першим кроком у нормалізації роботи стало зменшення прокатної плати за один фільм для кожної сільської кіноустановки до 3–5 карбованців[2480].

На всесоюзній партнараді з питань кіно, що проходила в 1928 році, розглядалася і робота сільської кіномережі. У прийнятій постанові відзначалося, що кіно в селі має стати великим рентабельним додатковим ринком збуту кінопродукції. Жорстко критикувалася практика безкоштовної демонстрації картин в селі. Замість цього пропонувалося використовувати пільгові умови відвідування для бідноти і наймитів. А розвиток широкої кіномережі в селі розвивати на основі собівартості плюс нормальний прибуток[2481].

У 1928 році розробляється п'ятирічний план розвитку української кінематографії, згідно з яким кількість діючих в селах 900[2482] кіноустановок необхідно довести до 5 000[2483]. Для реалізації цього непідйомного плану потрібні були кардинальні зміни в підході до кінофікації села. На основі доповіді ВУФКУ про перспективи розвитку кінофікації села і постанови Раднаркому від 26 квітня 1928 року[2484], Наркомосвіти прийняв «Проект резолюції кінофікації села», в якому докорінно переглядався підхід реалізації п'ятирічного плану. Згідно з проектом збільшення мережі на 521% було можливе з розрахунку залучення кооперації, яка узяла б на себе фінансування облаштування 2 000 кіноустановок. Наркомосвіти наказував ВУФКУ виправити недоліки в області районування кіномережі, здійснювати відкриття нових кінотеатрів при нагоді в готових приміщеннях, але при цьому розробити план будівництва 600 нових кінотеатрів. Налагодити випуск на Мехзаводі пересувних електростанцій і запчастин для проекторів. Організувати курси кіномеханіків для села. Велика частина проекту стосувалася взаємовідносин ВУФКУ і кооперації:

«7. Констатувати, що кооперація України протягом усього часу існування радянської кінематографії не використала кіно як потужний засіб, що пропагує рівень села, не брала майже ніякої участі в справі кінофікації села.

9. Визнаючи, що кооперація є однією із найбільших організацій у справі просування кіно на селі, НКО визнало потрібним втілити заходи, які б забезпечили використання кооперації взагалі як головного чинника кінофікації села і будівництва кіномережі на кооперативних засадах, для чого вважає необхідним організувати кінооперацію.

2480. Кінофікація села: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.
2481. Шагурин Николай. Безбожное кино в деревне. — М.: Теакинопечать, 1930. — С. 57.
2482. Сільська кіномережа налічувала в 1928 році 900 кіноустановок, хоча за повідомленнями преси, за планом ВУФКУ на 1927 рік планувалось кінофіцировать не менше 1 000 сіл. Див.: Новости экрана и театра: [Ред. ст.] // Томский зритель. — 1927. — № 3(12). — 15 января. — С. 7.
2483. 5-ти річний план ВУФКУ: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 28. Голова правління ВУФКУ І. Воробйов приводив інші цифри — кількість діючих в селах 950 кіноустановок необхідно довести до 4 950, а кількість кінопересувок з 18 — до 266. Див.: Воробйов І. Економіка кіно. Перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 18. Д. Батуров оперував іншими показниками — кількість кіноустановок 975 (на жовтень 1928) — зросте до 34 950 (жовтень 1933). А сільські — з 35 — до 388. Див.: Батуров Д. Українська кінематографія // Молодняк. — 1929. — № 2. — Лютий. — С. 110.
2484. Про оперплан роботи Народного Комісаріату Освіти УСРР на 1927/28 р.: Постанова РНК УСРР від 26 квітня 1928 р. // Бюлетень Народного Комісаріату Освіти. — Х., 1928. — № 20(107). — 12–19 травня. — Арт. 290.

10. Кооперація сільської кіномережі і взаємовідношення ВУФКУ і кооперації мають відбуватися на таких основних засадах:

а) збереження монополії прокату і монополії виробництва, що передбачено за статутом ВУФКУ;

б) централізація загального керівництва розбудовою кіномережі в спеціальній Раді, що працює при НКО;

в) контроль над прокатом кооперативних фільмів і інших організацій, що мають право на прокат власних фільмів;

г) використання кооперативної кіномережі для загального прокату усіх картин через вкладання у справу кінофікації ресурсів з боку усіх видів кооперації як центральних, так і місцевих із заснованого спеціального фонду.

Доручити УПО разом із ВУФКУ і кооперативними центрами на підставі цих основних принципів розробити детальну інструкцію і положення про взаємини як організаційні, так і матеріальні між кооперацією і ВУФКУ.

12. Для реалізації мінімального п'ятирічного плану кінофікації села визнати необхідним, щоб фінансування на ці цілі здійснювалося із наступних джерел:

1) надання ресурсів зацікавленими організаціями (кооперація, місцеві органи, профспілки, ВУФКУ тощо);

2) довгострокове кредитування кооперації на термін не менше, чим на 18 місяців, яке має бути на рівних умовах з кредитуванням, що йде на державні заходи;

3) кредитування ВУФКУ власними ресурсами (апарати, екрани і т. д.) кооперації.

Доручити ФЕУ і ВУФКУ поставити це питання перед відповідними органами і організаціями»[2485].

Характерною рисою розвитку кіномережі в Україні була нерівномірність розміщення кіноустановок, експлуатацією яких займалися і ВУФКУ, і органи політосвіти, і райвиконком, і школи, а в 1929 року сільська кіномережа в Україні була передана у підпорядкування споживчої кооперації. Це заважало нормальній плановій роботі по кінофікації села і експлуатації існуючої кіномережі.

За планом, затвердженим Наркомосвіти, ВУФКУ протягом п'яти років мало виготовити 4 тисячі нових кіноустановок і 1 000 електростанцій, які охоплять 45% усіх сіл на Україні[2486]. До 1929 року сільські кіноустановки пропускали через свої кінотеатри щорічно 17 238 000 сільських глядачів, а п'ятирічний план передбачав обслуговувати 226 200 000. Розвиток сільської кіномережі планувалося здійснювати двома шляхами — пристосуванням наявних приміщень під кінотеатри, а також спорудженням нових кінотеатрів на 200 місць кожен. Заплановані витрати на сільську кіномережу склали по будівництву — 11 мільйонів карбованців, по електрифікації — 2 мільйони, по кінофікації — 5 мільйонів, а усього —

2485. Проект резолюції про кінофікацію села. Постанова Колегії НКО УСРР від 3 грудня 1928 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 756.

2486. Сачук М. Сільські кіно-болячки та боротьба з ними // Селянський будинок. — 1928. — № 11. — Листопад. — С. 84–85. П'ятирічний план культурного будівництва передбачав збільшення сільській кіномережі з 950 установок до 4 950, а кінопересувок з 265 до 600. Див.: По докладу о состоянии и перспективах культурного строительства: Постановление XI Всеукраинского съезда советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов от 15 мая 1929 г. // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — Х., 1929. — Відділ перший. — № 19. — 31 серпня. — Ст. 156.

понад 18 мільйонів карбованців[2487]. Але ті асигнування, які вкладалися ВУФКУ, політосвітніми організаціями і профспілками не могли забезпечити необхідне зростання кіномережі. Основним принципом роботи ВУФКУ, за прикладом досвіду кінороботи в РРФСР, мала стати кооперація кінофікації, в якій взяли б участь усі галузі кооперації, сільбуди тощо. «…Але на той час, коли, напр., на території братської республіки — в РРФСР — ми маємо показники значного використання кіно з боку кооперації, то на Україні ми маємо зовсім іншу ситуацію, до того ж слід зазначити, що українська кооперація ні в якому разі не слабкіше, ніж кооперація РРФСР. Тільки цього року українська кооперація зрушила з мертвої точки і починає здійснювати низку заходів у цій справі. Але в цих заходах ще не відчувається потрібна рішучість з боку усіх видів кооперації…»[2488].



Сільсекція Запорізького відділення ТДРК, 1928 р.

Також максимум уваги вирішено було приділити підготовці кваліфікованих механіків для сільських кіноустановок. ВУФКУ спільно з ТДРК збільшило число курсів кіномеханіків. Окрім річних — в Одесі (які існували ще з 1924 року), короткострокові курси по підготовці переважно сільських кінофікаторів відкрилися майже в усіх областях республіки. Для задоволення потреб швидко зростаючої кіномережі ВУФКУ в усіх окружних центрах України відкриває шестимісячні курси сільських кіномеханіків.

У 1930 році навчальний курс складався із «програми по кінотехніці», «програми по електротехніці», «програми по радіотехніці»[2489]. Програма практичних робіт включала: кіносправу (144 години) і радіотехніку (31 година)[2490]. Програма місцевого скороченого курсу підготовки передвижників-кіномеханіків, що працюють в умовах села на кіноапаратах ДОЗ, була розрахована на 280 годин[2491].

Перша школа кіномеханіків відкрилася в Києві 15 березня 1924 року. 25 квітня 1925 року ЦК КП(б)У приймає постанову про роботу ВУФКУ, де в одному із пунктів було вказано на необхідність організації курсів партійців-кіномеханіків,

2487. Сельская киносеть ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 28. — 9 июля. — С. 10.
2488. Кооперування кіномережі: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 1(49). — Січень. — С. 1.
2489. ДАХО. — Ф. Р— 2755. — Оп. 1 — Спр. 57. — Арк. 101–103.
2490. Там само. — Арк. 103–104.
2491. Там само. — Арк. 109–110.



Сільсекція Київського відділення ТДРК

зокрема, для сільських кіноустановок[2492]. 24 вересня 1925 року в Одесі відбулася нарада засновників короткострокових курсів кіномеханіків, на якій було розроблено програму навчання і розраховано кошторис. Комплектувалися курси переважно за рахунок сільських працівників. Курси кіномеханіків для села відкрило і ТДРК. Разом із студійцями, що офіційно відряджаються на навчання, до занять допускалися і вільні слухачі з оплатою витрат за рахунок обласних відділів ВУФКУ.

У лютому 1928 року ВУФКУ приймає рішення відкрити короткострокові курси кіномеханіків у Донецьку[2493]. У жовтні Харківський окрполітосвіти організовує місячні курси кіномеханіків. У першу групу зарахували 47 осіб. З них 4 кандидати КП(б)У, 33 комсомольці, 11 осіб мали досвід в політосвітроботі. Курсанти вивчали не лише кінотехніку, але і політосвітроботу по темах: «Завдання партії і політосвітробота», «Громадськість навколо кіно і радіо», «Як налагодити антену», «Популярна електротехніка» і т. д. Випускна комісія розподілила курсантів на три категорії: в першу — кваліфікованих кіномеханіків — зараховано 11 осіб, в другу — демонстраторів, помічників кіномеханіків — 25, в третю — що не засвоїли матеріал — 10 осіб[2494].

За ініціативою Уманської Політосвіти були організовані 3-місячні курси кіномеханіків, де готувалися фахівці з обслуговування стаціонарних кінопроекторів виробництва ВУФКУ і кінопересувок ДОЗ. Випуск першої групи, що складалася із 14 осіб, відбувся у березні 1929 року[2495]. ВУФКУ також вирішує відкрити курси кіномеханіків у різних містах. Зокрема, курси на 200 слухачів планувалося

2492. Культурне будівництво Українській РСР. Т. 1. 1917 — червень 1941 рр. — К.: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959 — С. 281.
2493. Про роботу Донецького Краєвого відділу ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15.
2494. Р. К. Нові кадри кіномеханіків // Селянський будинок. — 1928. — № 11. — Листопад. — С. 79–80.
2495. Випуск кіномеханіків: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 6(54). — Березень. — С. 14



Окружні курси сільських кіномеханіків на Уманщині

відкрити в Києві[2496]. Перший випуск кіномеханіків для села відбувся 24 жовтня. Після шести місяців навчання випустилися 172 курсанти[2497].

У підсумку, до кінця даного періоду щорічний випуск кіномеханіків в УРСР перевищив тисячу осіб. Незабаром після створення Київського кіноінституту мережа заочного навчання кіномеханіків значно розширилася. Так, у 1931 році в Секторі заочного навчання кіноінституту нараховувалося більше 2 500 учнів, у тому числі на відділеннях механіків стаціонарних і пересувних кіноустановок — по тисячі осіб, і на відділенні, організованому спеціально для учителів, — п'ятсот осіб (у той час розгорнулася вельми плідна робота по кінофікації шкіл, і на старших курсах усіх педагогічних внз до програми включили обов'язкові предмети «Основи кінотехніки» і «Використання кіно в навчальному процесі»).

Навчальний план заочної підготовки кіномеханіків було розраховано на шість місяців (672 години), із практичним двомісячним стажуванням (учителі займалися за чотиримісячною програмою). По кожному предмету учням розсилали лекції з детальними методичними вказівками (всього 56 випусків). Педагогічне керівництво заочниками здійснювалося шляхом перевірки контрольних робіт і завдань, розсилки інструктивно-методичних листів, а також на очних консультаціях у районних опорно-консультаційних пунктах.

2496. Курси кіномеханіків: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 9/10(56/57). — Травень. — С. 14. Правління ВУФКУ планувало відкрити курси в Києві та Харкові з розрахунку по 200 осіб. Але через неотримання підтримки з боку зацікавлених організацій, відомство відкрило лише курси в Києві. Див.: [Письмо ВУФКУ за № 786 об организации им курсов для подготовки киномехаников] // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — № 6(38). — Червень. — С. 32–33.
2497. Випуск кіномеханіків для села: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 20(68). — Листопад. — С. 14.



Оксана Павленко, перша жінка-кіномеханік

Навчання завершувалося складанням іспитів при Обласних управліннях кінофікації. У числі обов'язкових екзаменаційних предметів здавався курс «Кінополітосвітробота». Участі кіномеханіків в культурно-освітній роботі приділялася настільки серйозна увага, що була навіть пропозиція змінити систему їх підготовки і випускати тільки фахівців із кваліфікацією кіномеханік-культосвітник. У Одесі, наприклад, прийняли щодо цього спеціальну постанову. Механіки, що вже мають посвідчення, в обов'язковому порядку зараховувалися на районний семінар культосвітробітників. На курсах кіномеханіків було утворено «відділ з масової роботи навколо кіно».

Приймалися на заочні курси кіномеханіків, у першу чергу, промислові і сільськогосподарські робітники, батраки, колгоспники, представники бідняцько-середняцького прошарку селянства віком від 18 до 35 років. Особлива увага приділялася залученню на навчання червоноармійців, що звільняються в запас. З ними проводили роз'яснювальні бесіди, консультації. Для слабо підготовлених заочників програма передбачала додатковий цикл загальноосвітніх предметів.

Окрім кіномеханіків, заочні курси готували завідувачів кінотеатрами, адміністраторів, працівників прокату, організаторів сільської кіномережі (займалося понад чотириста осіб). Прийом було відкрито круглий рік. За навчання стягувалася невелика плата, яку часто вносили організації, що рекомендували вступників.



Урочистий випуск курсів сільських кіномеханіків

За переконанням партійних органів, роль кіно в селі не могла вичерпуватися одним «сухим» показом, оскільки да-

леко не кожен фільм міг без елементарних пояснень бути засвоєним селянським глядачем[2498].

Наприкінці 1920-х років була сформована документація, що регламентувала відносини сільських кіномеханіків із працедавцем. Кіномеханікам, що працюють по найму зі своїм кіноапаратом, дозволялося вступати в союз Робмису у разі, якщо сума коштів, які він отримує за прокат кіноустаткування, не перевищувала основний заробіток кіномеханіка[2499]. Для кіномеханіків, що обслуговують сільські кіноустановки, було розроблено типовий договір. Організація-працедавець зобов'язувалася надавати кіномеханікові щотижневий безперервний відпочинок тривалістю 42 години, квартиру з постільним приладдям, щорічно димчасті окуляри, рукавиці, плащ брезентовий з капюшоном, паперовий костюм. Крім того, договір передбачав отримання кіномеханіком раз на два роки шубу, шапку і валянки[2500].

Виконуючи завдання кінофікації села, споживча кооперація у 1929 році сформувала кооперативну кіномережу на 420 кінопересувок. А в 1930 році було заплановано відкриття ще 360[2501]. Наркомосвіти наказав райінспектурам, хатам-читальням і школам сприяти і допомагати у проведенні кіноробота кооперацiям. Кооперативні кіносеанси планувалося проводити в сільбудах, будинках-читальнях, а де таких не було, то в школах з оплатою комунальних послуг[2502].

В цілому кінофікація сіл в Україні була орієнтована на створення стаціонарних кіноустановок. Вважалося, що пересувні кіноустановки гальмують процес кінофікації. Після прийняття п'ятирічного плану розвитку української кінематографії, на проведеній в 1929 році кінонараді прийняли рішення встановлювати стаціонарні кіноустановки виключно в селах, де проживає не менше 1 500 осіб, і як виняток використовувати кінопересувки в населених пунктах з меншою кількістю населення. «Визнавши, що головною формою кінофікації села є організація кінокооперативних товариств, нарада прийняла рішення мобілізувати навколо справи поширення сільської кіномережі усю радянську громадськість і організації, що працюють над просвітницькою справою в селі»[2503]. Для просування в села культурфільмів Наркомосвіти України прийняв спеціальну постанову, згідно з якою ціна прокату культурфільмів була знижена із 3–10 карбованців до 2–5[2504].

У 1929–1930 роках, як і раніше, було чимало нарікань, пов'язаних із роботою сільської кіномережі. В основному критикувалися дефіцит сільських кіноу-

2498. Больше внимания деревенскому киномеханику: [Ред. ст.] // Кинорепертуарный список фильм. — 1930. — № 7. — Октябрь. — С. 1. Відзначимо, що висловлювалася ідея для вивчення психології селян під час демонстрації фотографувати глядачів. Див.: Солтанов Г. Кинопередвижка и фото // Советское кино. — 1926. — № 6/7. — Июль-август. — С. 20.

2499. О членстве киномехаников, работающих со своим аппаратом: [Ред. ст.] // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 10(18). — Октябрь. — С. 6.

2500. Типовой договор на киномеханика, обслуживающего сельские передвижки // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 18–19.

2501. ГАРФ. — Ф. 8326. — Оп. 2. — Спр. 19. — Арк. 11.

2502. Про сприяння кінопересувній роботі кооперації: Постанова НКО УСРР від 12 листопада 1929 р. // Бюлетень Народнього Комісаріату Освіти. — Х., 1929. — № 8(147). — 18–25 лютого. — Арт. 104.

2503. Файєр М. До ліпшої роботи! // Кіно. — 1929. — № 17(62). — Вересень. — С. 2.

2504. Про культурфільми для села: Постанова НКО УСРР від 14 травня 1929 р. // Бюлетень Народнього комісаріату освіти. — Х., 1929. — № 24(163). — 15–22 червня. — Арт. 370.

становок (у 1929 році 1 000 кіноустановок обслуговували 11 500 сільрад і 45 000 населених пунктів[2505]), відсутність злагодженості в роботі крайвідділів ВУФКУ, Окрполітосвіти і організацій кооперації (нездорова конкуренція), непродумане кущування[2506], відсутність культосвітроботи перед сеансами, незадовільна робота кіномеханіків[2507] і небажання ВУФКУ надавати сільським кіноустановкам лібрето фільмів[2508]. Окреме невдоволення викликало завищення деякими відділами ВУФКУ прокатних цін[2509].

Наявний стан справ щодо сільської мережі голова Правління ВУФКУ І. Воробйов пояснював недостатнім фінансуванням з боку держави і різних радянських організацій. Він підкреслював, що між відвідуванням кінотеатрів в місті і відвідуванням сільських кіноустановок значна диспропорція. І «у разі вкладання капіталів у сільську мережу, на кінець п'ятирічки, 50% загальної кількості відвідувань кіно припадатиме на сільське населення»[2510].

Споживча кооперація, яка також займалася кінофікацією сіл, повторюючи досвід ВУФКУ, організовувала, так звані, кущі. Але при цьому повторювалися помилки кіновідомства. Ці кущі були не завжди рівнозначними. Одні були в межах адміністративного району, інші — міжрайонні. Таким чином, один кущ міг охоплювати 5-6 сіл, інший — 10–12. В межах одного населеного пункту кінотеатри організовувалися в приміщеннях, що вміщують 100-200 глядачів, через що навіть проведення 2-3 сеансів не дозволяло розмістити усіх бажаючих. Ці приміщення, як правило, погано опалювалися і взимку мало відвідувалися, незважаючи на низьку ціну квитків.

Дуже погано велася і сама кінороробота на місцях. Кіномеханік займався і продажем квитків і сам був контролером. Це, у свою чергу, мало негативні наслідки — багато безквиткових глядачів і відсутність контролю над виручкою. Також слід зазначити дуже низьку кваліфікацію і безпосередньо сільських кіномеханіків, внаслідок чого часто виходило з ладу кіноустаткування і передчасно зношувалися фільмокопії.

Найбільшим недоліком кущової системи була неможливість жителям більшості сіл відвідувати кіносеанси у вихідні й святкові дні (у будні дні, особливо в період польових робіт, втомлені селяни неохоче відвідували кіно). Та економічна ситуація не дозволяла друкувати необхідну кількість копій фільму (дорожнеча імпортної плівки) і прикріпляти за окремою кіноустановкою кіномеханіка. Також об'єктивним чинником, що негативно впливав на розвиток кіномережі, була дорожнеча електроенергії. Багато електростанцій обслуговували млини і заводи. І увечері їх спеціально включали для проведення кіносеансів, що природно впливало на вартість спожитої електроенергії.

2505. Галевич В. Кінофікація села та кооперація // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 2.
2506. Файєр М. Справи сільської кінофікації // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 2.
2507. П. М. Зробимо кіносеанси на селі культурними // Селянський будинок. — 1930. — № 19/20. — Листопад. — С. 38–40.
2508. Зинченко С. Про роботу навколо села // Селянський будинок. — 1929. — № 23. — Грудень. — С. 39.
2509. Файєр М. Чому кіно на селі дефіцитне? // Кіно. — 1929. — № 9/10(56/57). — Травень. — С. 4.
2510. Воробйов І. Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії. — К.: ВУФКУ, 1929. — С. 14.

25 січня 1930 року ВУЦВК і Раднарком УРСР приймають постанову «щодо розширення сільської мережі стаціонарних і пересувних кіноустановок, і в другу чергу — на капітальний ремонт і розширення існуючих сільських і селищних кіноустановок»[2511].

Згідно з п'ятирічним планом стаціонарна сільська кіномережа повинна збільшитися за п'ять років до 4 004 кіноустановок, або на 411%, з 975 кіноустановок у жовтні 1928 до 4 979 по 1 жовтня 1933 року. Сільське пересувне кіно зросте за цей час на 1 203 одиниці (з 10 жовтня 1928 по 10 жовтня 1933 складе 1 213 одиниці), або на 11,13%, тобто майже в 11,5 раза і складе 8 001 одиниць екранів, які обслуговує пересувне кіно[2512].

4.5 Становлення «цеху музичної ілюстрації»

Маловивченою сторінкою в історії українського кіно, як і раніше, залишається процес формування музичної ілюстрації фільмів у 1922–1930 роках.

Про роль музики в кіно заговорили ще на зорі зародження кінематографу. У 1920-і роки навколо музичного супроводу картин (музичної ілюстрації), про кіномузику розгортається широка полеміка у пресі[2513]. З'явилися такі кінотеатри, куди ходили стільки ж слухати музику, як і дивитися картину. Музика стає невід'ємною частиною фільмів як додатковий «інструмент», що викликає у глядачів певні емоційні стани. Від несистемного підбору музики кіномузиканти переходять до виконання спеціально підібраних до кожної картини музичних творів, що належали переважно авторству відомих композиторів.

Проте незабаром виявилася неспроможність такого музичного оформлення. Темп кіномонтажу, що суттєво збільшився , швидка зміна планів, застосування великих планів, і, так званого, «американського монтажу» зробили абсолютно неможливим вдале застосування готових музичних творів (якщо початок цих тво-

2511. Про фонди кінофікації УСРР: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 25 січня 1930 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. — Х., 1930. — № 6(196). — 4–11 лютого. — Арт. 88.

2512.Батуров Д. Кінофікація України / Дмитро Батуров. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — С. 49.

2513. Анод А. О кино-иллюстрации программных композиций // Кино. — 1922. — № 3. — 1 декабря. — С. 5–8; Анод. О киномузыкальном спектакле // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 6–9; Анощенко А. Музыка и кино // Жизнь искусства. — 1923. — № 29(902). — 24 июля. — С. 17; Музыка, как элемент кино: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 6. — 18 марта. — С. 3; Блок Д. О музыкальной кино-иллюстрации // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 2. — Февраль. — С. 8; Гинзбург С. Музыка в кино // Кино. Еженедельная газета. Ленинградское приложение. — 1925. — № 23. — 25 августа. — С. 1; Бугославский С. Музыка в кино // Новый зритель. — 1925. — 1 сентября. — С. 7; Инсаров-Вакс. Музыка в кино // Правда. — 1925. — № 207(3318). — 11 сентября. — С. 6; Анцыбулов. Еще о музыке в кино // Искусство трудящихся. — 1925. — № 7. — 11 ноября. — С. 11; Анощенко-Анод А. Почему нет кино без музыки // Искусство трудящимся. — 1925. — № 13. — С. 8–9; Мацегор І. В. Музика кіно // Культура і побут. — 1927. — № 35. — 17 вересня. — С. 4; Анощенко А. Глаза и уши в кинотеатре // Кино-фронт. — 1927. — № 7/8. — 15 мая. — С. 6–8; Н. Кіно в інтернаціональнім клубі // Театр, клуб, кіно. — 1928. — № 41. — С. 15; Естрада в кіні // Театр клуб кино. — 1928. — № 46(147). — 28 серпня. — С. 8–9; Крочмарев К. Музыка в кино // Рабис. — 1930. — № 20. — 12 мая. — С. 15.

рів відповідав ілюстрованій сцені, то середина, зазвичай, а кінець, обов'язково, потрапляли в різкий дисонанс із зображенням).

Наступним ступенем розвитку музичного супроводу в українському кіно 1920-х років стало введення музичної імпровізації. Піаністи, або, як їх тоді називали, «тапери», «ілюстратори», «компілятори», дивлячись на екран, на ходу вигадували і виконували відповідну проекції музику.

Музична кіноілюстрація мала позитивні і негативні сторони. Позитивне полягало в тому, що «тапер», створюючи «миттєвий музичний твір», утілював у ньому своє перше, миттєве творче сприйняття кінофільму, що виникає синхронно із сприйняттям глядача. Музична кіноілюстрація набувала значення «підрядкового» перекладу дії кінофільму. Негативний бік імпровізаційного акомпанементу в кіно полягав у тому, що імпровізація багато в чому залежала від майстерності і настрою піаніста, і тому на різних сеансах була різнорідною, більш менш вдалою. У зв'язку із цим, музичними теоретиками в середині 1920-х років рекомендувалося:

«1) ретельно вибирати піаніста-імпровізатора;

2) опрацьовувати музичний супровід картини до першого дня її демонстрації публіці;

3) записувати музичну імпровізацію до картини;

4) художньо удосконалювати записану імпровізацію»[2514].

Публіки ставала дедалі вимогливішою, що наполегливо бажала чути при супроводі картини вже не один рояль, а цілий оркестр, який, очевидно, неспроможний був імпровізувати.

У 20-і роки XX сторіччя сформувалося декілька напрямів розвитку музичної ілюстрації в кінематографі, деякі з них базувалися на твердженні, згідно з яким музична ілюстрація мала бути виключно абстрактного характеру, тобто музика повинна відбивати у загальних рисах загальний характер фільму, не узгоджуючись із окремими його епізодами, що дозволяло використати більш менш цілісно самостійний музичний твір (частину симфонії, увертюру, сюїту і т. п.), відтворюючи його без будь-яких змін.

Другий напрям трактування музичної ілюстрації було засновано на відстоюванні образотворчого характеру ілюстрації, основоположною нормою якого була наступна: музика, головним чином, повинна відображати зовнішню дію фільму, його природу, точніше, ту обстановку, в якій відбувається дія.

Третій напрям відстоював ілюстративний характер музики в кіномистецтві: необхідно передати настрій кожного самостійного епізоду, не зв'язуючи ілюстрацію цілком з жодною загальною думкою, тематикою.

І, нарешті, суть четвертого напряму полягала у відстоюванні концепції тематичної ілюстрації музики в кіно. Ілюстратори і компілятори, що представляють цей напрям, вважали обов'язковим визначити головних дійових осіб або обстановку дії відповідною музичною темою.

Але єдине, в чому сходилися представники різних музичних концепцій, — це дуже низький рівень музикантів, що працюють у кінотеатрах. Наведемо де-

2514. Бойтлер М. С. Кинотеатр: Организация и управление / Михаил Сергеевич Бойтлер. — М.: Кинопечать, 1926. — С. 28.

кілька висловлювань того часу, що характеризують ставлення до художньої якості кіноілюстрації тих років:

«Навіть щирі любителі кінематографічного мистецтва не можуть, не криводушачи, погодитися з практикованою в кінематографах музикою, з тим акомпанементом, який супроводжує розгортання дії на екрані. Треба визнати: кіномузика представляється наругою і злою карикатурою музики взагалі. Спробуйте закрити очі на сеансі в електричному театрі, в найідеальнішому випадку ви почуєте вінегрет, нічим не пов'язану, ніяк внутрішньо не обґрунтовану суміш з різнорідних уривків, подібних до серії спогадів майже ненормального музиканта, близького до лихоманки»[2515].

«Те знущання з музики, той музичний «бандитизм», який можна почути в наших кіно, особливо на околицях, той супровід картин піаністами, що зветься «імпровізацією», вимагає термінових заходів, вимагає втручання. Зайдіть до околичного кінотеатру, і ви почуєте там безглуздий набір звуків, що то посилюється, то вщухає, залежно від змісту картини. Необхідно покласти край такому неподобству»[2516].

«Під час найжахливіших переживань матері, яка втрачає дитину, оркестр грає надвеселе італійське піцика́то, а коли на екрані йде бій, оркестр… заливається вальсом. У «Трипільській трагедії» оркестр, у момент закапування людей живими, відтворює… фокстрот і навіть у «Панцерник "Потьомкін"», де музика спеціально для цієї картини записана, оркестр примудряється не давати того, що вимагається, у відповідні моменти»[2517].

«Чи варто згадувати про те, що в Одесі під час демонстрації кадрів розстрілу робітників у дворі (із "Гамбурга") — кадрів, що характеризуються винятковим трагізмом, — грали обов'язковий нині номер для музичної ілюстрації — фокстрот, і в тій же самій картині при демонстрації ресторану і джаз-банда, де якраз і потрібен був фокстрот, виконували якийсь старий заїжджений вальс. Легко собі уявити, як така музична ілюстрація, настільки недоречно складена, псує усе враження від фільму»[2518].

«У більшості випадків і оркестрова компіляція у великих кінотеатрах, «виткана» з творів різних композиторів різних епох і напрямів, далеко не відповідає змісту картин як за загальним стилем, національними, історичними і етнографічними ознаками, так і в сенсі правильної деталізації кадрів, що також сильно заважає емоційному сприйняттю глядачем того, що відбувається на екрані, відволікає і дратує його. Зрозуміло, що музичної цілісності і натяку на справжнє мистецтво від таких компіляцій чекати не доводиться»[2519].

«Крім того, велике значення має в кіно музика. На превеликий жаль, на цю справу не звертають уваги. Тут відзначається тільки 1 Держкіно. У інших — грають на роялі студенти і грають переважно п'єси, потрібні їм для лекцій в техні-

2515. Кинематограф и музыка: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 6
2516. Лю. О музыке в кино // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–15 грудня. — С. 1.
2517. La Bemol. Кино и музыка // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 42. — 7–14 вересня. — С. 10.
2518. Кравцов А. Музика в кіно // Культура і побут. — 1927. — № 16. — 7 квітня. — С. 1.
2519. Вакс Л. Против киномузыкальной халтуры / Лев Вакс // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 28–29.

кумі; з етюдів, сонат, фуг, ноктюрнів вони роблять такий "вінегрет", від якого глядачеві, особливо дитячому, буває просто нудно»[2520].

«Я вже не казатиму за те, що для музілюстрації здебільшого використовуються "найновіші" фокстроти і що їх вживають де треба й не треба. Але аж ніяк не можна простити адміністрації хоч би 2-го Держкіно в Києві, що іншої музики до одного з кадрів картини "Людина з кіноапаратом", де йде похорон, крім якоїсь заскорузлої польки, не знайшла.

Але в 2-м Держкіно, так би мовити, все гаразд, коли рівняти його з іншими, де музілюстрація просто неможлива. Приклад — VI Держкіно. Там адміністрація вважає, очевидячки, зовсім зайвою річчю музику і обмежується в здебільшого лише бренькканням на хрипкому й старому, як світ, піаніно»[2521].

Та, як тоді говорили, «халтурне музичне оформлення» мало ряд причин, не пов'язаних із виконавською майстерністю. Багато кіноуправлінців вважали музичну кіноілюстрацію другорядною. Дирекція кінотеатрів, наприклад, мало зважала на потреби музикантів. Більшість ілюстраторів і компіляторів, іноді і через незалежні від них причини (відсутність нот, відмова адміністрації оплачувати прокат нот), постійно використовували в кіноілюстрації «затягані, музичні твори, що набили оскому, виправдовуючи це знайомством публіки з цими мелодіями, тим, що інша музика буде незрозуміла глядачеві і заважатиме дивитися картину».

Негативною також була практика у великих кінотеатрах, коли більша частина екранного часу демонстрованої картини супроводжувалася грою піаніста. Оркестр же починав грати тільки з третьої або з четвертої частини картини, залежно від її довжини[2522]. Крім того, треба підкреслити абсолютно неправильну політику адміністраторів кінотеатрів, які задовольнялися роботою малокваліфікованих піаністів-ілюстраторів, оскільки їм не треба було платити високий гонорар. Таким чином, практично всюди в кінотеатрах спостерігалася відсутність інструментів, низька кваліфікація ілюстраторів, бідність музичних бібліотек, байдуже, а досить часто і вороже, ставлення господарників, виробничників, адміністраторів, до питань музичної ілюстрації.

Стосовно старих прийомів музичного супроводу фільмів неодноразово надходили скарги. Пропонувалося захистити кінотеатри від халтурників і надалі створити за зразком кінопересувок «інститут блукаючих піаністів», а в театрах встановити роялі з колишніх поміщицьких садиб. На вимогу громадськості ВУФКУ скомплектувало нотну бібліотеку. Почали розробляти спеціальні вказівки по музичному оформленню того або іншого фільму з широким використанням творів видатних композиторів — Бетховена, Чайковського, Бородіна, Рахманінова, Ліста, Берліоза, Шуберта, Прокоф'єва та інших[2523].

Також до чинників, що негативно впливають на якість музичної кіноілюстрації, віднесемо ще два — зношуваність фільмокопії в процесі експлуатації і неузгодженість роботи кіномеханіка з диригентом оркестру або піаністом.

2520. Гайсинська О. Кінотеатр для дітей // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — 31 травня. — С. 13.
2521. Глядач. Дайте культурну музику // Кіно. — 1929. — № 2(50). — Січень. — С. 2.
2522. Антонов Е. Як працюють державні кінотеатри? // Кіно. — 1926. — № 11. — Жовтень. — С. 15.
2523. Сачук М. Кіно — селянам / М. Сачук // Кіно. — 1927. — № 3(15). –Лютий. — С. 3.; ЦДАВО України. — Ф. 2708. — Оп. 2. — Спр. 576. — Арк. 229.

У процесі кінопоказу фільмокопія зношувалася, внаслідок чого вирізувалися цілі шматки пошкодженої кіноплівки, і відповідно зменшувався метраж картини. Таким чином, тривалість демонстрації фільму зменшувалася і за часом не співпадала з партитурою[2524]. Також в кінотеатрах була відсутня світлова сигналізація, завдяки якій диригент міг би повідомляти кіномеханіка про зменшення або збільшення темпу демонстрації фільму[2525]. І, нарешті, на останньому сеансі кіномеханік «крутив» фільм швидше, щоб раніше закінчити свою роботу, тим самим скорочуючи час кіносеансу на 10–15 хвилин[2526]. У пресі, приміром, повідомлялося, що в Києві у 5 Держкіно немає зв'язку між диригентом і кіноапаратом через поломку телефону, а на багатократні вимоги диригента налагодити зв'язок адміністрація кінотеатру не реагувала[2527]. Також у пресі повідомлялося, що з метою поліпшення музичної кіноілюстрації в українських кінотеатрах було влаштовано соцзмагання по трьох напрямах: якісне і репертуарне удосконалення; повний зв'язок між оркестром і апаратною; введення музичних репетицій[2528].

6 грудня 1927 року відбулася конференція кінопрацівників Києва. Конференція визнала, що якість музичної ілюстрації в кінотеатрах необхідно поліпшити, оскільки «ілюстрація є органічною частиною кіно»[2529]. В цілому ж стан справ з музичною кіноілюстрацією був настільки поганим, що ВУК Робмису вимушений був вживати екстрених заходів:

«10. Констатуючи значне погіршення музичної ілюстрації по кінотеатрах, яке виражається в окремих випадках в таперному супроводі картин, запропонувати ВУФКУ вжити заходів відносно посилення художньої ілюстрації»[2530].

Про низьку якість музичної ілюстрації зазначав у своєму виступі і Нарком Освіти України М. Скрипник на І Всесоюзній конференції фото-кіно-працівників в другій половині грудня 1927 року. Зокрема, він відзначав:

«Поганий у нас стан справ із музичною ілюстрацією. Не можна не погодитися, що музика в кіно є його невід'ємною частиною, а, між тим, у нас це — додаток. Музична ілюстрація у більшості випадків не відповідає темам кінофільм, і тому необхідно зробити так, щоб музика була складовою частиною кіно. На жаль, досі спеціальних музичних творів для фільм у нас немає. Необхідно залучити до цієї роботи кращих музикантів і відмовитися від практики, коли до будь-кого фільму можна тринькати що завгодно»[2531].

Інтенсивний розвиток кінематографії потребував підвищення вимог і до музичної ілюстрації картин. Ще в 1923 році було проведено опитування серед кіномузикантів «про значення музичного мистецтва в кіно», а також щодо способу

2524. Кино и музыка: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 4. — 4 марта. — С. 2.
2525. Бугославский С. О киномузыкальной иллюстрации // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 22–23.
2526. Auditor. Дела киномузыкальные // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 24–25.
2527. Я. К-й. Соцзмагання і музика // Кіно. — 1930. — № 8(80). — Квітень. — С. 2.
2528. Там само. Отметим, что в Москве в 1927 году для подобных целей Музыкальная секция АРК организовала конкурс киноиллюстраторов. Див.: Гарцман М. К предстоящему конкурсу кино-иллюстраторов // Кино-фронт. — 1927. — № 11/12. — 15 мая. — С. 20.
2529. Лапшин Ю. Київська кіно-конференція // Кіно. — 1927. — № 23/24(35/36). — Грудень. — С. 11.
2530. Про стан роботи ВУФКУ (№ 52 від 7 червня 1928 р.) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 4.
2531. І Всесоюзная конференций фото-кино-работников // Рабис. — 1927. — № 50(92). — 27 декабря. — С. 2–4.

музичного супроводу. Думки з цього питання розходилися. Одні відстоювали оркестрову ілюстрацію, інші — фортепіанну, треті — складну імпровізацію, що полягала в комбінованому супроводі фільму піаністом і оркестром.

М. Басов, диригент ансамблю 1-го Держкіно:

«Правильна ілюстрація кінокартин музикою може бути досягнута не малорухомим оркестром, а грою на фортепіано, що дає можливість ”миттєвих” нюансувань, миттєвого відображення того, що відбувається на екрані. Я вважаю при цьому, що: для популяризації серед мас серйозної музики, потрібно уникати ілюстрації шляхом ”постійної імпровізації” в музичному сенсі просто неможливої. <…> Інакше кажучи, музика повинна яскраво, барвисто відображати те, що відбувається на екрані, і виявляти не лише психологічну лінію дії, але і стихію, епоху сюжету, і т. д. Словом, ілюстрація має бути художньо виразною, будь-то імпровізація або п’єса відомого композитора, достатньо співзвучна за своїм музичним змістом картині».

Д. Блок, диригент ансамблю «Кіно-арса»:

«Звичайно, оркестрова ілюстрація картини краща, ніж фортепіанний супровід. У оркестрі більше фарб і така багатогранність у звуках, завдяки різноманітності інструментів, яка недоступна роялю. <…> Від імпровізації глядач стомлюється, за наявності ж оркестру виходить повніше враження від картини. Причому імпровізація — це природний дар імпровізатора».

М. Донський, піаніст 2-го Держкіно:

«Звичайно, імпровізатор, окрім музичної освіти, повинен володіти інтуїцією і багатою фантазією, щоб уникнути шаблону і одноманітності. Оркестр як ілюстратор можливий тільки за наявності диригента-композитора, який би писав музику для картини».

В. Кручинін, піаніст «Сплендид-килима»:

«Я працюю як ілюстратор вже 16 років, спеціально готувався до кар’єри імпровізатора і вважаю імпровізацію найкращою ілюстрацією картини»[2532].

І надалі суперечки про пріоритет оркестру або музиканта-одинака не припинялися:

«Кому ілюструвати — піаністові або оркестру? Двох думок не може бути. Оркестр багатіше, яскравіше, виразніше за піаніста, що хоч би і супроводжується скрипкою. Єдина перевага піаніста — його доступність для маленького театру або клубу. Великі ж відкриті театри не можуть задовольнятися таким. Вони повинні супроводжувати фільми справжнім оркестром, заради якого частина публіки відвідує кіно. У цьому випадку слухач застрахований від доморослих імпровізацій, оскільки в кінооркестрах не гребують брати участь кваліфіковані музиканти і зіграні колективи»[2533].

Та багато диригентів, піаністів і керівників камерних ансамблів не відвідували попередні перегляди. Тож на прем’єрах у більшості кінотеатрів звучала музика, що не лише нічого спільного з картиною не мала, але і йшла у розріз з екранною дією.

2532. Музыка в кино: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 5(9). — Октябрь-декабрь. — С. 20–21.
2533. Н. Г-ис. Пианист или оркестр? // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 9. — С. 9.

Існувала думка, що при підготовці звукомонтажу, ілюстратор має заздалегідь встановити, чи буде він давати детальну ілюстрацію кожного епізоду, або створюватиме звуковий фон, що гармоніює зі змістом фільму, але не відповідає подробицям ходу дії на екрані.

У першому випадку музика мала, окрім самого стилю картини, передавати ще і настрій героїв, «бути цілком еквиритмічною і за можливості, як по епосі, так і етнографічно відповідати сюжету фільму»[2534]. Вирішення цього нелегкого завдання було під силу гарному піаністу-імпровізатору, що уважно стежить за кожним кадром сюжету, що розгортається на екрані. Для диригента оркестру виконання цього завдання було складнішим. Потрібний був завчасний перегляд картини, детальне опрацювання музичного матеріалу щодо зв'язку із сюжетом картини (композиція, аранжування, компіляція), а головне темп демонстрації картини має бути таким же, як і на перегляді. Проте, як відзначалося вище, це було надскладне завдання. Тож часто оркестрова музика навіть у найкращого диригента йшла в розріз з картиною, якщо він не зумів вчасно зорієнтуватися. Тому більшість диригентів віддавали перевагу другому, найбільш легкому способу, тобто створювали звуковий фон, на якому розгорталася дія фільму. Але цей спосіб був не зовсім вдалим, оскільки такий музичний супровід сприймався лише як доповнення до картини. При змінюваному постійно ритмі, монтажі окремих епізодів і настрої героїв, така ілюстрація не узгоджувалася із ходом кінодії.

Музичним супроводом фільмів займалися:

1. Піаністи-імпровізатори і ілюстратори. Перші, яких було дуже мало, були композиторами, які імпровізували відповідно до ходу кінодії; другі, які складали більшість, грали твори різних авторів і, таким чином, давали лише звуковий фон.

2. Ансамблі, що мають у своєму складі скрипку або віолончель.

3. Камерні ансамблі — від 3 до 7-8 музикантів. Проте музичний супровід таких ансамблів часто не відповідав змісту фільму, оскільки репертуар у подібних ансамблів був дуже обмежений і спеціальної музики до картин вони не підбирали.

4. Так званий, «симфонічний» оркестр із 12–16 музикантів. У таких оркестрах, на думку фахівців, спостерігалася «повна неврівноваженість звучності». Це було пов'язано з тим, що при 9–10 духових інструментах налічувалося 7 струнних, і тому духові інструменти завжди домінували. Між тим, з таким складом, що вважався вже «посиленим», неможливо було виконати в оригіналі жодного симфонічного твору, бо був потрібен склад оркестру мінімум 35–40 осіб. Тому диригентові доводилося або наново оркеструвати п'єсу під склад свого колективу, або виконувати її в оригіналі, доручаючи піаністові заповнювати на фортепіано усі «дірки», що виходили в мелодії і гармонії.

В Україні чисельність оркестру у великих кінотеатрах пропонувалося довести мінімум до 40–50 осіб. Оскільки, на думку деяких музикантів, «тільки добре підібраний і повнозвучний оркестр із досвідченим і обізнаним диригентом, може дати потрібну і сильну динаміку картині»[2535]. В Одесі, наприклад, пропонувалося оркестр кінотеатру «Імені Фрунзе» збільшити до 36 осіб, а в інших кінотеатрах —

2534. Владимиров М. О музыкальной иллюстрации в кино // Жизнь искусства. — 1926. — № 3(1082). — 19 января. — С. 9.
2535. Музыка в кино: [Ред. ст.] // Искусство трудящихся. — 1925. — № 6. — 4 ноября. — С. 8–9.

від 8 до 21 музиканта з метою створення необхідного художнього ефекту. Проте ця ініціатива отримала рішучу відсіч чиновників ВУФКУ:

«Товариші не враховують, що в Одесі абсолютно відсутні потужні театри. Не можна порівняти Одесу ні з Москвою, ні з Києвом, ні з Харковом. У нас немає жодного театру, який би міг витримати такий штат. <…> Причин цьому багато. Головна з них — це слабкі картини, погані за своїм станом театри і перевантаження штату, зокрема оркестру. Ми вважаємо, що добре підібране тріо з хорошим репертуаром краще, ніж випадково підібрані халтурні оркестри, що наразі працюють. Причому, в найбільш потужному кіно "Ім. Фрунзе" і робочому кіно "Серп і Молот" ми пропонуємо залишити малі оркестри»[2536].

Кіночиновники вважали, що глядачі відвідують кінотеатри, щоб дивитися фільм, а не симфонію слухати[2537]. Один з ініціаторів скорочення чисельності музикантів в кінотеатрах І. Сквірський доцільність подібного скорочення аргументував необхідністю зменшення дефіцитності кінопрокату. Проте на спеціально скликаній нараді, присвяченій музиці в кіно, ця точка зору була публічно розкритикована. На думку більшості учасників конференції, ВУФКУ, заощадивши на музикантах, більше втратить на відвідуваності кінотеатрів:

«Ми заявляємо наступне. Музика в кіно і досі — переважно халтурна музика. Потрібно вивчити умови, в яких вона продукується, і потрібне поліпшення її кількісного і якісного складу. Проводити економію за рахунок якості художнього боку справи неприпустимо. Додуматися до цього можна було, тільки приймаючи музику в кіно як гірку пігулку, як нав'язану необхідність, не розуміючи, що музика в кіно має бути невід'ємною складовою частиною загального художнього враження»[2538].

У зв'язку з наявним скандалом, пов'язаним зі скороченням музикантів в кінотеатрах, президія ВУК Робмису ухвалила рішення «аж до узгодження цього питання з ВУФКУ у Всеукраїнському масштабі запропонувати місцевим організаціям дотримуватися з цього питання існуючого генерального колективного договору і наявних на підприємствах правил внутрішнього розпорядку, вказавши, що будь-які зміни в порядку роботи окремих груп працівників кіно, у тому числі і музикантів, можуть бути введені тільки шляхом зміни правил внутрішнього розпорядку в установленому порядку»[2539].

Робмису ненадовго вдалося зберегти частину музикантів-ілюстраторів від скорочення за наказом правління ВУФКУ. Спільно з пресою вдалося переконати ВУФКУ, що музичний супровід картин потрібний, що він є художнім доповненням фільму і що зниження накладних і адміністративно-господарських витрат має відбуватися не за рахунок музикантів. Проте в 1928 році знову виникла загроза великого скорочення музичних працівників кінематографу[2540].

2536. Сквирский И. Еще о музыке в кино // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 10(111). — 11 августа. — С. 5.
2537. У пресі досить активно обговорювалася можливість використання замість музикантів — музичних валикових машин. Див.: Пунк И. Музыка в кино / Иван Пунк // Жизнь искусства. — 1925. — № 39(1066). — 29 сентября. — С. 15.
2538. Ан. Г. За лучшее, а не за худшее // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 9(110). — С. 9.
2539. О работе музыкантов в кинотеатрах: [Ред. ст.] // Бюллетень Всеукраинского комитета Союза Работников искусств. — 1927. — № 8(16). — Август. — С. 4.
2540. Б. «Новая политика» ВУФКУ // Рабис. — 1928. — № 31. — 31 июля. — С. 9.

«Якщо ж врахувати, що одночасно з такими “раціональними” заходами ВУФКУ пропонує здійснити скорочення штатів, — відзначалося в центральному виданні Робмису, — в першу чергу музикантів, знижуючи цим художню цінність ілюстрації картин, то дуже чітко виглядають перспективи рентабельності Держкіно у літній період»[2541]. У підсумку, після скорочення художньо-музичного і техперсоналу, ВУФКУ впродовж року вимушено було займатися «арбітражами з приводу неправильних скорочень»[2542].

У 1920-і роки існувало три форми музичної кіноілюстрації: імпровізація, компіляція і композиція, тобто спеціально написана музика до фільму. Імпровізаційна і компіляційна кіноілюстрації найчастіше критикувалися сучасниками. Причина подібної критики полягала в низькому рівні багатьох кінопіаністів:

«У ілюстрації — лише моменти, окремі зрушення, все те, що музикант може поверхнево схопити на льоту і “підібрати” музику, причому часто — найневдалішу, що йде урозріз із найкращими миттєвостями настрою. Ілюстрація — обмежена в репертуарі. Одна — п’єса піаніста — дробиться на нескладний ряд моментів. Ілюстрація одне, картина, — інше. Вони перебивають один одного, немов Бобчинський і Добчинський — безглуздо і без мети»[2543].

«Справжня музична ілюстрація створює картині великий успіх. Спробуйте пустити без музики навіть такі музично-побудовані картини, як «Панцерник “Потьомкін”», “Мати”, “Шоста частина світу” — і глядач, що їх дивиться, не добере багато з них. Але для цього потрібна, звичайно, — справжня художня музична ілюстрація, яка насправді посилювала б сприйняття глядача і не заважала йому дивитися, що не рідко спостерігається не лише в провінції, але і в столицях, де є багато некультурних і некваліфікованих піаністів-ілюстраторів»[2544].

І все частіше лунало, що до нового музичного стилю роботи краще всього підійдуть молоді музиканти, що виросли і зміцнілі в нових радянських умовах[2545]. І найраціональніший спосіб вирішити актуальне питання про музику в кіно вбачався у створенні кадру спеціальних композиторів і імпровізаторів[2546].

Також критикувався позбавлений смаку підбір музичних творів. Але навіть тоді, коли для кіноілюстрації використовувалася чудова музика, через неякісне виконання спостерігався протилежний ефект: «Здається, хороша картина заважає хорошій музиці, і навпаки, хороша музика заважає кінокартині…»[2547].

Більшість музичних теоретиків схилялися до необхідності написання спеціальної музики до фільмів, як це практикувалося на заході. Зокрема, композитор В. Мессман на сторінках журналу «Кіно-фронт» зазначав:

«Кіномузика за своєю багатогранною схемою, за руйнуванням старих вузьких форм композиції, за надзвичайною строкатістю перехідних елементів, за найбільшою економією виразних засобів — стане одним із передових видів музики,

2541. Профработник. О работе ВУФКУ // Рабис. — 1928. — № 28. — 10 июля. — С. 6.
2542. Б. Б. Конференция Рабис в Одессе // Рабис. — 1928. — № 45. — 6 ноября. — С. 19.
2543. Липаев И. Музыка в кино // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 9.
2544. Ендржеевский В. Искусство «плохого тона» // Кино-фронт. — 1927. — № 7/8. — 15 мая. — С. 10.
2545. Карпов Г. О киномузыкальном сопровождении картин у фортепиано: (Методы импровизации) // Кино-фронт. — 1927. — № 7/8. — 15 мая. — С. 10.
2546. Ярошевський А. Музика в кіно // Кіно. — 1927. — № 9(21). — Травень. — С. 6.
2547. Кинематограф и музыка: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 5–8.

органічно пов'язаної з дійством екрану. Справжня кіномузика сама по собі — музика ліва. У ній необхідно гостро, ударно і сміливо застосовувати всі можливі засоби музичної дії, щоб пульс картини забився яскравіше і яскравіше»[2548].

Подібного погляду дотримувалися й інші музиканти і теоретики:

«Досвід підтвердив, що боротьба за підняття якості сучасної музичної ілюстрації в кіно неминуче зв'язується з необхідністю створення особливого самостійного виду музики, музики фільми, кіномузики»[2549].

«"Великий німий" живе в щонайтіснішому контакті з музикою. Без музики картина порожня, прісна, бездушна. Хороша музика одухотворяє картину, поглиблює її виразність. Ідеальним би було положення, коли до кожної нової картині, що випускається фабрикою, писалася спеціальна музика»[2550].

«Під словом "музичні ефекти" в кіномузиці я розумію таку музику, яка діє самодостатньо, може бути і гарною, і найкращою, але властивості кіновидовища такі, що гарною музикою в кіно слід вважати таку, яка демонструє не себе, а служить тому, щоб екран показав себе в найвигідніших умовах. <…> Також буде корисно сказати, що кіновидовище часто вимагає своєї музики, яка поза екраном взагалі права на існування мати не повинна»[2551].

«Але роялю недостатньо для екрану. Багата і різноманітна зміна сцен вимагає інших фарб, інших звуків; потрібний оркестр, але він не може, звичайно, імпровізувати, він може грати тільки по певних завданнях. А оскільки "вигадувати" музику для кожної картини немислимо, то робиться "підбір" вже готової музики — виходить попурі різних стилів і інструментальних відтінків, часто дуже невдале»[2552].

«Ідеалом музичного супроводу є окрема музика до кожної картини, яку пише композитор на замовлення, але це вимагає великих витрат. А якщо більшість картин, які підносять масам з ідеологічною боку, не завжди мають певну цінність, то витрачені на такі картини великі кошти недоцільні. Значить, залишається широко впроваджувати імпровізацію і кіноілюстрації»[2553].

Тоді як частина музикантів вважала, що музичний супровід картини має стати самостійним, тобто музика для кожної картини має бути спеціально написана, інші музиканти знаходили неможливим вирішення завдання таким чином і, передусім, через чисто технічні умови музичного і кіномистецтва.

А. Сорокін на сторінках української і російської преси, зокрема, відзначав:

«…Потрібно зізнатися, що спроби створити спеціальну музику для кожної картини не мали успіху. І усі спроби в цьому напрямі знаходяться швидше в області вишукувань. Та і, навряд чи, таке вирішення можливе, хоч би вже тому, що тут немає місця самостійному розвитку музики в силу неможливості повного збігу зорових і акустичних моментів. <…> Ми розуміємо, звичайно, хорошу фільму, наділену ще до акомпанементу своєю музикою. Тож будемо краще самостійну музику слухати на симфонічних концертах, а в кіно дивитися картини. Крім того,

2548. Мессман В. Пути кино-музыки // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 27.
2549. За кино-музыку: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1927. — № 7/8. — 15 мая. — С. 1.
2550. Н. Г-ис. Вказ. пр.
2551. Кочетов В. Киномузыканты о киномузыке // Кино-фронт. — 1927. — № 7/8. — 15 мая. — С. 9.
2552. О кино-музыке: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1925. — № 46(1073). — 17 ноября. — С. 1.
2553. К. Р. Музику в кіно // Радянське мистецтво. — 1929. — № 8(27). — 2 грудня. — С. 8.

хороша фільма сама таїть в собі свої власні музичні цінності і не потребує сторонньої допомоги»[2554].

Диригент оркестру одного з українських кінотеатрів М. Гольдштейн також вважав неможливим використання спеціально написаної музики. Проте в такій неможливості він вбачав іншу причину:

«Але, на мою думку, написати музику до готового фільму також не можна, передусім, тому, що плівка рветься, зменшуючи цим метраж картини, по-друге, тому, що картини демонструються не одним темпом, музику також доводиться пристосовувати до цього темпу, а це можливо лише тоді, коли картина ілюструється не зі спеціально написаною музикою, а підібраною з окремих музичних творів»[2555].

Гольдштейн цілком резонно відзначав, що якісна ілюстрації можлива тільки тоді, коли в кінотеатрі є в наявності відповідна музична бібліотека, що налічує не менше 1 500 творів, оскільки ілюстрація кожної картини вимагає 20–25 п'єс, а повторювати музику в картині неприпустимо.

Гострою проблемою, як відзначалося вище, була і гостра нестача кваліфікованих кіномузикантів. Постійно зростаюча кіномережа вимагала все більше і більше музикантів. І проблема полягала в тому, що існувала думка — робота музиканта в кінотеатрі — халтура, прикладне зайняття, що має мало спільного з музичним мистецтвом. Професійні музиканти, що працювали в кінотеатрах, нерідко соромилися говорити про це[2556]. Це було, в першу чергу обумовлено тим, що частина музичної професури вважала, що учні консерваторій, музичних технікумів і музичних шкіл, що працювали в кінотеатрах як ілюстратори (імпровізатори), псують себе, зводять нанівець усе своє навчання, шкодять своїй музичній кар'єрі[2557].

У такому зневажливому відношенні до музики в кіно з боку самих музикантів, на думку деяких сучасників, і був закладений корінь зла. На сторінках кінопреси били на сполох — чому в обстановці бурхливого зростання радянського кіно, зважаючи на гостру потребу в кваліфікованих ілюстраторах, не вживається заходів до їх підготовки? Адже для цього були не потрібні спеціальні відділи, курси і т. д. Цілком досить було ввести для бажаючих додатковий предмет (у класах фортепіано), який, окрім знайомства із загальними завданнями кіно, за допомогою практичних робіт розвивав би три якості, необхідні ілюстраторові: пам'ять, здатність до компіляції і винахідливість[2558].

Композитор і музикознавець С. Богуславський у статті «Про кіномузичну ілюстрацію», зокрема, відзначав:

«Перше, що нам потрібно, — це подолання традиційного погляду на кіномузику як на сурогат художньої музики і створення методів і навичок роботи кіному-

2554. Сорокін О. Музика в кіно // Кіно. — 1927. — № 15/16(27/28). — Березень. — С. 8–9; Сорокин А. Музыка в кино // Советское кино. — 1928. — № 2/3. — С. 30.
2555. Гольдштейн М. Музика в кіно // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 7.
2556. О киномузыкальных предрассудках: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 8(55). — 17 февраля. — С. 5.
2557. Инсаров М. Кино и музыкальные учебные заведения: (В дискуссионном порядке) // Кино-фронт. — 1927. — № 7/8. — 15 мая. — С. 8.
2558. Музыка в кино: [Ред. ст.] // Советское искусство. — 1925. — № 9. — Декабрь. — С. 56.

зикантів як особливої галузі прикладного музичного мистецтва. Про це повинні потурбуватися методологічні комісії з піаністів, теоретиків у наших музшколах, але при неодмінній участі кінорежисерів. Створення кадру фахівців кіномузикантів — ударне завдання на кінофронті»[2559].

Також у пресі обговорювалася необхідність увести до навчального плану консерваторій і музичних технікумів спеціальний предмет «музика в кіно» (фортепіанна імпровізація, композиція, компіляція, ритм руху і ритм в музиці і т. п.). Навіть була створена спеціальна комісія, яка приступила до тематичного вивчення методів побудови кіномузики, а також робилися спроби практичного з'ясування ступеня підготовленості учнів консерваторій для роботи кіноілюстраторами[2560].

Практична реалізація підготовки кіномузикантів була уперше зроблена в 1926/27 навчальному році в московській музичній школі, заснованій А. Г. Шор. При школі були відкриті «Перші московські курси по підготовці піаністів, кіноілюстраторів і оркестрових компіляторів». Термін навчання на курсах складав від одного до чотирьох років, залежно від освітньої музичної бази вступника. Програма курсів складалася з наступних предметів: короткий виклад еволюції музики в кіно; сучасні вимоги до музиканта в кіно; особливості музики в кіно; побудова музичного матеріалу за фортепіано; розуміння слова «імпровізація», поняття про фортепіанну ілюстрацію як твір (композиції); музичні форми і їх застосування в ілюстрації; роль музики в кіновидовищі; ритм фільму і його відображення в ілюстрації тощо[2561]. У 1927 році починають готувати кіноілюстраторів ЦД Робмису і музичний технікум ім. Глазунова[2562]. У 1929 році готувати кіноілюстраторів планувалося і в Україні — відкрити спеціальні курси підвищення кваліфікації кіноімпровізаторів, а також організувати курси в Музично-драматичному інституті ім. Лисенка[2563].

На І конференції композиторів, що відбулася в Москві у квітні 1929 року, відзначалося про необхідність створення курсів по підготовці і перепідготовці кіноілюстраторів; видання збірок кіномузики (для фортепіано і оркестру), розбитих за характером: за етнографічними, побутовими, емоційними і іншими ознаками[2564].

Відзначимо, що, окрім гострої нестачі працюючих в кінотеатрах професійних музикантів, також відчувалася гостра нестача в спеціалізованій літературі про кіномузику. У 1926 році вийшло перше видання «Музика і кіно» С. Бугославського

2559. Бугославский С. О киномузыкальной иллюстрации // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 22–23.
2560. Инсаров М. Кино и музыкальные учебные заведения: (В дискуссионном порядке) // Кино-фронт. — 1927. — № 7/8. — 15 мая. — С. 8–9.
2561. Первые московские государственные курсы киномузыки по подготовке пианистов, киноиллюстраторов и оркестровых компиляторов // Кино-справочник / Под ред. Г. М. Болтянского. — М.-Л.: Теакинопечать, 1929. — С. 343–345; Советские киношколы: справочник для поступающих в кино-школы СССР / Сост. К. Гаврюшин. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 71–73.
2562. Юдин Н. Работа началась / Николай Юдин // Рабис. — 1928. — № 23. — 5 июня. — С. 6.
2563. К. Р. Вказ. пр. — С. 9.
2564. Владимиров М. Музыка в кино // Рабочий и театр. — 1929. — № 24(247). — 16 июня. — С. 8.

і В. Мессмана[2565]. Книга була видана за ініціативою Музичної секції АРК[2566]. Книга складалася з трьох частин:

1) В. Мессман «На кіномузичному фронті»;

2) С. Бугославський «Методи і принципи кіномузики»;

3) В. Мессман «Досвід кіномузичної ілюстрації».

Перша частина, не розглядаючи кіномузику в науково-аналітичній площині, висвітлювала її організаційну сторону.

Друга частина мала науковий ухил і була спробою побудови, на основі аналізу музики і кіно, теорії музичної ілюстрації.

У третій частині автор розповідав про те, як написав музику до фільму «Абрек Заур», і в якій обстановці йому довелося працювати.

У рецензії на книгу відзначалося, що вона не без недоліків, але в той же час представляє безперечний інтерес не лише для кіномузикантів, але і для маси кінопрацівників, і як перша спроба видання роботи про музику в кіно, безумовно, заслуговує схвалення[2567].

Сплеск видання книг про кіномузику припадає на 1929–1930 роки. У цей час в РРФСР виходить декілька спеціалізованих книг[2568], які для роботи використовувалися і в Україні. Також у 1929 році в РРФСР вийшла серія «Кіно-музика», що об'єднала нотні альбоми, призначені для озвучування на фортепіано демонстрації фільмів у кінотеатрах. Серія складалася із 13 книг, кожна з яких була збіркою мелодій для певного кіножанру[2569].

В Україні також видавалися музичні збірки. У них партитури компонувалися в залежності від екранних ситуацій (світанок, романтичне побачення, загибель і т. д.). Прикладом подібних альбомів, що містять оригінальні твори для музичного супроводу фільмів, є «Кінозбірник», виданий у 1929 році Українським товариством драматургів і композиторів (УТОДІК). Авторами різної за характером і емоційним змістом музики виступили українські композитори Валентин Борисов, Михайло Вериковський, Микола Коляда, Борис Яновський, Філіп Козицький[2570].

У 20-і роки детально і з різних точок зору обговорювалися перспективи процесів розвитку кіноілюстрації. Існувала думка про необхідність, щоб разом з режисерською групою над фільмом працював і композитор, який підбирав би музичні частки для окремих частин фільму, так само компонуючи, як і свою власну

2565. Бугославский С. А., Мессман В. Л. Музыка и кино. На кино-муз. фронте. Принципы и методы кино-музыки. Опыт кино-муз. композиции / Сергей Алексеевич Бугославский, Владимир Львович Мессман. — М.: Теакинопечать, 1926. — 96 с.

2566. Вакс Л. О работе Музыкальной Секции АРК / Лев Вакс // Кино-фронт. — 1927. — № 7/8. — 15 мая. — С. 6.

2567. А. Ар-ий. Первая книга о музыке в кино // Кино-фронт. — 1926. — № 9/10. — С. 36.

2568. Дасманов В. А. Музыкальное и звуковое оформление пьесы: пособие для театр. и клуб. музыкантов / Владимир Андреевич Дасманов. — М.: Теакинопечать, 1929. — 80 с.; Блок Д. С. Музыкальное сопровождение в кино / Давид Семенович Блок. — М.–Л.: Теакинопечать, 1930. — 125 с.; Музыка и фильма: Пособие по кино-музыке / Сост. Г. Эрдман, Д. Бечче, Л. Брав; под ред. и со вступит, ст. А. Грана. — М.: Теакинопечать, 1930. — 175 с.

2569. Наприклад: Кино-музыка № 6. Для комедийных фильм / Сост. и ред. Г.А. Березовский. — М.–Л.: Теакинопечать, 1929; Кино-музыка № 8. Для советских бытовых фильм / Сост. и ред. Г.А. Березовский. — М.-Л.: Теакинопечать, 1929; Кино-музыка № 9. Для восточных фильм / Сост. и ред. Г.А. Березовский. — М.-Л.: Теакинопечать, 1929 и др.

2570. Кінозбірник [за редакцією В. Костенка]. — Харків: УТОДІК, 1929. — 21 с.

музику, і при остаточному оформленні фільму він погоджував би це музичне лібрето з режисерською групою[2571].

Найкращим способом поліпшення якості музичної ілюстрації вважалося складання висококваліфікованими музикантами, так званих, «музичних сценаріїв» із зазначенням назв декількох п'єс на одну і ту ж тему. Такі сценарії мали розсилатися до кінотеатрів разом із фільмом і приносити користь у тих нерідких випадках, коли фільм доставлявся до кінотеатру в день демонстрації, що, звичайно, позбавляло можливості заздалегідь проглянути картину і підібрати музичний репертуар[2572]. Лише у 1929 році III пленум ЦБ фото-кіно-секції Робмису прийняв постанову, де містилася настанова в цілях поліпшення музичної ілюстрацію в кінотеатрах використовувати музичні сценарії і конспекти до фільмів[2573]. Керуючись цією постановою, при Совкіно була створена музично-художня рада, яка займалася складанням «музичних сценаріїв»[2574].

У подальшому шляхи поліпшення якості кіноілюстрації обговорювалися на Всеросійській музичній конференції[2575]. Відзначимо, що в Україні про необхідність створення при ВУФКУ музичного відділу «з компетентних осіб, які або підбиратимуть музику, або створюватимуть нову», говорилося ще в 1926 році[2576]. А в 1927 році було прийнято рішення про створення при ВУФКУ музично-художньої ради[2577].

Розвиток музичної ілюстрації в сільській кіномережі вимагав інших підходів. На Першій музичній кінонараді особлива увага була приділена постановці музичної ілюстрації в робочих клубах і селах:

«У кращому разі там грають на гармошці, балалайці і… гребінцях — відзначалося на нараді. Питання про кіномузифікацію села і робочих клубів — найголовніше завдання, що постало перед нами на цей час. Центральна Рада ТДРК повинна на це звернути особливу увагу»[2578].

У сільських кінотеатрах, на думку сучасників, ілюстрації на фортепіано часто не підходили картинам з побуту робітників, особливо селян. Кращим вважалося, щоб в ілюстрації картин у сільських кінотеатрах брали участь гармоністи, балалаєчники і домристи[2579].

Про величезне значення якісної ілюстрації в селі відзначав на сторінках журналу «Кіно» Л. Ярошевський. Також автор вказував, що кіномузика в селі в майбутньому замінить театр:

2571. Сим. Про музику в кіно // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 12; Владимиров М. Музыка в кино // Рабочий и театр. — 1929. — № 24(247). — 16 июня. — С. 8.
2572. Прилуцкий В. Наболевший вопрос // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 29; Тезисы АРКа: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 47(89). — 6 декабря. — С. 7; Тезисы по киномузыке в кино: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1928. — № 2. — Февраль. — С. 15.
2573. III пленум ЦБ фото-кино-секции: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 11. — 12 марта. — С. 10.
2574. Главискусство и киномузыкальной иллюстрации: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 12. — 19 марта. — С. 8; В. Е. Теа-кино-печать поспешает // Рабис. — 1929. — № 20. — 14 мая. — С. 10.
2575. Крочмарев К. Всероссийская музыкальная конференция // Рабис. — 1929. — № 27. — 2 июля. — С. 19.
2576. La Bemol. Вказ. пр.
2577. Горсовет о работе ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21(122). — 22 ноября. — 12.
2578. Первое музыкальное кино-совещание: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1926. — № 2/3(5/6). — С. 23.
2579. Бугославский С. О киномузыкальной иллюстрации // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 22–23; Тезисы по киномузыке в кино: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1928. — № 2. — Февраль. — С. 14.

«Коли грає симфонічна оркестра, глядач йде до кіно не тільки дивитися, але й слухати музику, яка на селі набуває ще більшого значення, ніж у місті. Недалекий той час, коли кіно замінить в значній мірі навіть оперу, а том воно, де нема театру, як це в більшості сіл, зробиться єдиним універсальним джерелом художньо-естетичних видовищ, замінюючи собою всі форми театру»[2580].

Про відвідування кінотеатрів як про найбільш доступну можливість послухати класичні музичні твори відзначав і композитор С. Богуславський[2581].

Починаючи з 1928 року в Україні робляться спроби написання музики до фільмів. Першими фільмами, які демонструвалися у супроводі оригінальної музики були: ігрові –«Два дні» (реж. Г. Стабовий, комп. Б. Лятошинський)[2582], «Нічний візник» (реж. Г. Тасін, комп.: Ю. Мейтус, В. Рибальченко)[2583] і документальний — «Одинадцятий» (реж. Дзиґа Вертов)[2584]. У 1929–1930 роках ще близько десяти фільмів демонструвалися під акомпанемент оригінальної музики. Композитор І. Белза написав музику до фільму «Арсенал»[2585] (реж. О. Довженко), П. Толстяков — до фільмів «Злива» і «Перекоп» (обоє реж. І. Кавалерідзе), Л. Кауфман — до фільму «Весною» (реж. М. Кауфман), І. Віленський — до фільмів «Шкідник» (реж. К. Болотов) і «Трансбалт» (реж. М. Бєлінський), Л. Ревуцький — до фільму «Земля» (реж. О. Довженко), М. Тимофєєв — до фільму «Симфонія Донбасу» (реж. Дзиґа Вертов).

Відгук на оригінальну музику до деяких українських фільмів міститься в матеріалі, опублікованому в журналі «Радянське мистецтво». Стосовно музики до фільму «Арсенал», відзначалося:

«Перша спроба була недостатньо вдала, і, хоча характер музики місцями відповідає бурхливому “Арсеналу”, композиторові не вдалося опанувати ритміку картини і одночасно подати серйозну музику»[2586].

На думку автора, найцікавішою і такою, що відповідала вимогам до радянської кіномузики, виявилася музика до фільму «Весною»:

«Музика Кауфмана не музична мозаїка з ілюстрацій окремих часток, а ціле багатогранне віддзеркалення в музиці тієї весни в природі і радянському будівництві. <…> Музика відповідає усім нашим вимогам як з точки зору синхронізації (співзвуччя з екраном), так і за глибиною музичного матеріалу і хорошої оркестровки. Прекрасний мотив юного ентузіазму, що звучить і в праці машин, і в радісних посмішках молодняка, змагається з мотивами старого світу — дзвонів, пияцтва, лепету попівства. Прекрасні моменти імітації — їх багато: дзюрчання води, стук машин, передзвони, навіть вереск поросят. <…> Необхідно вітати музику “Навесні” як видатну подію, справжню нову кіномузику. Ця музика перша справ-

2580. Ярошевський Л. Музика в кіно // Кіно. — 1927. — № 9(21). — Травень. — С. 6.
2581. Бугославский С. Музыка в кино // Жизнь искусства. — 1928. — № 5(1184). — 31 января. — С. 8.
2582. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 2. / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Х.: Торсинг плюс, 2013. — С. 229.
2583. Там само. — С. 245, 318.
2584. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 15.
2585. Музика й плакати до «Арсеналу»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 14.
2586. Справжня кіно-музика: (Леонід Кауфман — музика до фільму «Навесні») // Радянське мистецтво. — 1930. — № 2(32). — 15 січня. — С. 12.

жня перемога над застарілими музичними традиціями в кіно, над цим "тапером з кіношки", що роками труїв вуха мас чужою радянському екрану музикою»[2587].

Відзначимо, що автор музики до фільму «Весною», композитор Л. Кауфман пізніше на Київській кінофабриці експериментував з музичним супроводом до абстрактного анімаційного фільму В. Левандовського[2588].

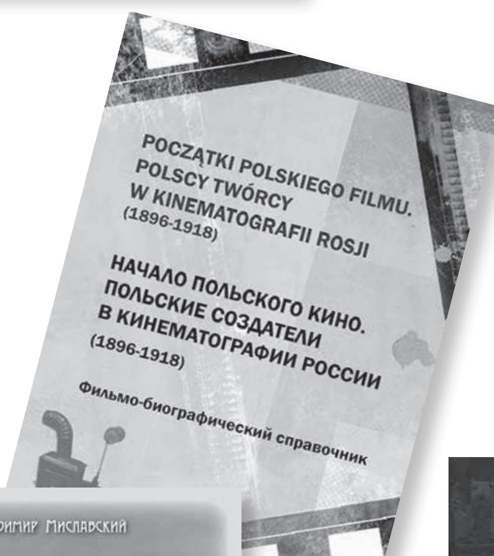
Музична кіноілюстрація в Україні в більшості своїй відрізнялася не досить високим рівнем, оскільки існувала думка, що робота музиканта в кінотеатрі — прикладне заняття, яке має мало спільного з музичним мистецтвом. Професійні музиканти, що працюють в кінотеатрах, нерідко соромилися говорити про це. Це було, в першу чергу, обумовлено тим, що більшість викладачів консерваторій, музичних технікумів і шкіл вважали, що музиканти, що працювали в кінотеатрах як ілюстратори (імпровізатори), зводять нанівець усе своє навчання, шкодять своїй музичній кар'єрі. Через таке зневажливе ставлення до музики в кіно і з боку самих музикантів, неякісна музична кіноілюстрація нерідко йшла врозріз із темою фільму і дисонувала з образотворчим рядом, тим самим порушуючи свою основну функцію — пробудження у глядачів необхідних по сюжету картини емоцій.

До кінця 1920-х років погляд музикантів на кіномузику змінився. Виникла необхідність створення особливої галузі прикладного музичного мистецтва — кіноілюстрації, введення у навчальні плани консерваторій і музичних технікумів спеціального предмета — «музика в кіно» (фортепіанна імпровізація, композиція, компіляція, ритм руху і ритм в музиці). У 1929 році в Україні планувалося відкрити спеціальні курси підвищення кваліфікації кіноімпровізаторів, а також організувати курси в Музично-драматичному інституті ім. Лисенка (м. Київ). Але плани ці так і не були реалізовані у зв'язку із впровадженням звукового кіно, внаслідок чого кіномузика набула інших цілей і завдань. Почалася нова історія цього виду мистецтва, що об'єднує музику і кіно.

2587. Там само. — С. 13.
2588. Кауфман Л. Музика й абстрактний фільм / Леонід Кауфман // Радянське мистецтво. — 1930. — № 3(33). — 29 січня. — С. 2.


В. Н. Миславський
Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років:
протиріччя часу і розмаїтість тенденцій
ВСЕУКРАИНСКОЕ


Володимир Миславський
Włodzimierz Misławski
ALFRED FEDECKI
PHOTOGRAPHE DE LA COUR
À KHARKOFF
Альфред Федецький
Поет фотографії
Alfred Fedecki
Poeta fotografii


POCZĄTKI POLSKIEGO FILMU.
POLSCY TWÓRCY
W KINEMATOGRAFII ROSJI
(1896-1918)
НАЧАЛО ПОЛЬСКОГО КИНО.
ПОЛЬСКИЕ СОЗДАТЕЛИ
В КИНЕМАТОГРАФИИ РОССИИ
(1896-1918)
Фильмо-биографический справочник


КРАТКИЙ
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ
СЛОВАРЬ
КИНО


Владимир Миславский
Одесса...
Немое кино
Одеська
кіно-фабрика
ВУФКУ
ВУФКУ


Владимир Миславский
КИНО
В УКРАИНЕ
1896-1921
ФАКТЫ ФИЛЬМЫ ИМЕНА
АМПИРЪ
ЛЮБОВЬ И СМ


В. Миславский
Кинематографическая история Харькова 1896-2010. Имена. Фильмы. События.

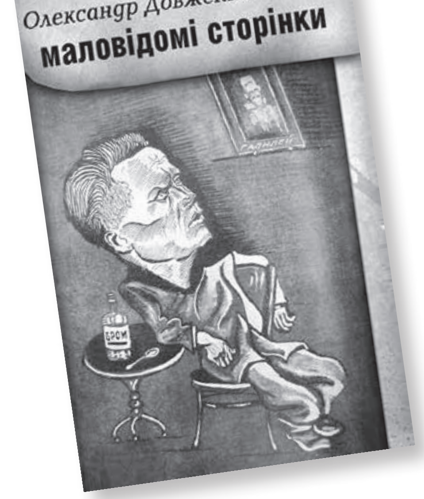

Владимир Миславский
Кинопредприниматель
Дмитрий Харитонов
Жизнь и фильмы


Владимир Миславский
Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922-1930
LAMBERT


Владимир Миславский
Государственное управление украинской киноотраслью в 20–е годы
Становление ВУФКУ 1922-1930
LAMBERT


Владимир Миславский
Формирование условий украинского кинопроизводства в 20-е годы
LAMBERT


Владимир Миславский
Жанры и тематика украинского кино 20-х годов
LAMBERT


Олександр Довженко:
маловідомі сторінки

Науково-популярне видання

Автор
Володимир Наумович Миславський

Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи

Том 1

Реставрація та обробка фотографій *В. Миславський*

Верстка *В.Верхолаз*

Підписано до друку 13.08.2018 р. Формат 70×108 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 59,15
Зам. № . Наклад 50 прим.

Видавництво ТОВ «Дім Реклами»
61010, м. Харків, пр. Гагаріна, 10/1,
Свідоцтво про реєстрацію суб'єкта видавничої справи
ДК № 4822 від 19.12.2014 р.